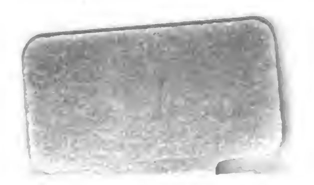
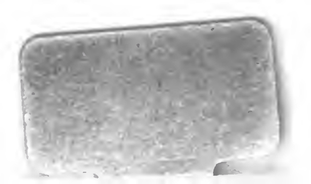
Der Wille zum Drama

Julius Bab





Den Umschlag zeichnete Alfred Rother.
Den Druck besorgte die Buchdruckerei
E. GUNDLACH A.-G. in BIELEFELD

DER WILLE ZUM DRAMA

NEUE FOLGE DER WEGE ZUM DRAMA
DEUTSCHES DRAMENJAHR 1911—1918

VON

JULIUS BAB

1 · 9 · 1 · 9

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN

I N H A L T

V O R W O R T

„Dies Buch handelte von Versuch und Sehnsucht — — — möge das Künftige von Kraft und Gelingen handeln", mit diesem frommen Wunsch beschloß ich vor 7 Jahren den Band meiner „Neuen Wege zum Drama". Dieser Wunsch hat sich nicht erfüllt. So wenig, daß ich dieser neuen Folge meiner dramaturgischen Chronik den Titel „Der W i l l e zum Drama" geben muß. Gewachsen ist in Deutschland, auch unter dem Einfluß der ungeheuern weltgeschichtlichen Krise, im wesentlichen nur der Sinn für die Wichtigkeit dramatischer Gestaltung, für eine menschlich-kämpferische, szenischer Resonanz fähige Gestaltung der Lebensprobleme. Der Tumult um das neue Drama ist deshalb groß. An wirklich zählenden Erscheinungen aber vermag ich nur interessante Versuche, hoffnungsvolle Ansätze zu erspähen; hinreißende Kraft, große Gelingen noch nirgends. Nun möchte ich freilich den positiven Inhalt dieser Betrachtungen überhaupt nicht in den niedergelegten Werturteilen über einzelne Werke gesucht wissen; ihr Ziel, Sinn und Daseinsrecht soll viel mehr d a s d u r c h i m m e r n e u e U m k r e i s u n g e n v e r g l e i c h e n d e r K r i t i k i m m e r k l a r e r und t i e f e r g e f e s t i g t e G e f ü h l v o n d e r M ö g l i c h k e i t u n d N o t w e n d i g k e i t d r a m a t i s c h e r D i c h t k u n s t sein. Dennoch wollte ich etwas dazu tun, um dem Leser die bittere Abspannung zu nehmen, die sich einstellen kann, wenn das im Grunde positive Ziel immer wieder auf dem, gewiß nicht ausschließlich, aber doch überwiegend, verneinenden Wege erreicht wird, den man, von der Produktion der jüngsten Gegenwart ausgehend, beschreiten muß. Deshalb habe ich einen zweiten Teil angefügt, der eine Reihe anderer im letzten Jahrzehnt entstandener Aufsätze versammelt: Betrachtungen solcher Künstler, in denen sich die drama-

tische Kunst aufs entschiedenste bejaht. Den sieben Jahren deutschen Beginnens seien sieben Bilder von Vollendeten, von Meistern der internationalen dramatischen Kunst gesellt — — — Meistern, deren Größe aufsteigt von Wildenbruch bis zu Shakespeare.

Berlin-Grunewald, Herbst 1918.

Julius Bab.

ERSTER TEIL

DEUTSCHES BEGINNEN

1911 — 1918

DEUTSCHES DRAMENJAHR

1911

1. ABWEGE — RÜCKWEGE.

In einer Beziehung sieht es heute besser aus mit dem deutschen Drama und seinem Theater als vor sieben Jahren: die jungen Dramatiker werden mehr gespielt. Keineswegs alle, keineswegs immer die rechten und keineswegs immer am rechten Ort. Ein jedenfalls so beachtenswertes Talent wie Emil Ludwig hat überhaupt noch keine Bühne gefunden, wo er sein geistiges Gebild an der relativen Realität der Rampen hätte messen können. Die Haupt= und Reichsstadt Berlin hat immer noch kein einziges Werk von Paul Ernst aufgeführt, der von allen Abwegen vom Drama heute den stolzesten, interessantesten, lehrreichsten geht und deshalb reich=lich die Beachtung verdiente, die auf hundert unin=teressant irrlichternde Dilettanten verschwendet wird. Auch kann man von keinem einzigen Theaterdirektor heute sagen, daß er nach künstlerisch klarem Prinzip, sei es in umfassender Objektivität, sei es mit leiden=schaftlicher Parteinahme für eine Richtung, die drama=tische Produktion fördert. (Beides schiene mir fast gleich nützlich.) Man probiert nur, man riskiert, man forciert hier und da ein bißchen junge dramatische Kunst aus Ehrgeiz, aus Eitelkeit, aus Neugier, aus Berechnung und aus Mode. Aber jedenfalls geschieht etwas. Und das Ergebnis ist, daß für die wirklich belangvollen, symptomatisch wichtigen Werke unsrer dramaturgischen Jahresrundschau diesmal nicht so völlig ausschließlich die gedruckten und geschriebenen Dramen in Betracht kommen wie sonst. Wenn unter

den Novitäten der letzten Theatermonate wenig erfreuliche sind, so dürfen wohl die Direktoren die größere Hälfte ihrer Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzen, die unsrer dramatischen Produktion noch immer leuchten. Vom symptomatisch Interessanten haben sie immerhin einen erheblichen Teil gebracht. Nur daß diese Symptome immer noch wesentlich negativer Art sind und die immer noch dauernde Unreife dramatischer Kultur in Deutschland bezeugen. Vom geraden und steilen Wege zum Drama führen immer wieder lyrisch-epische Abwege — kraß theatralische Rückwege unsere Bühnendichter ab. Nirgends schützt und leitet ein Sinn für Wesen und Verpflichtung der dramatischen Form. Wenn die geborenen Lyriker und Epiker irgend eine Lust nach der vollern Resonanz der Bühne haben und irgend eines ihrer charakteristischen Motive in Wechselreden aufteilen können, so laufen sie ohne das geringste Bedenken zum Theater über und glauben, Dramen zu schreiben. Für den Lyriker ist der charakteristischste Fall Max Dauthendey, der nach den sehr theaterspielerischen ‚Spielereien seiner Kaiserin' die deutsche Bühne jetzt mit einem ganzen Schwall ähnlich unkaiserlicher dramatischer Produkte zu überschütten scheint. Die Masse, in der diese Dramenerzeugung bei ihm vor sich geht, ist bezeichnend — wie denn überhaupt die Quantität mit den ästhetischen Werten viel mehr zu tun hat, als man gemeiniglich glaubt. Ein dramatisches Gedicht ist eine organische kleine Welt, die Zeit braucht, im schöpferischen Geiste zu wachsen und zu werden; Dauthendey schleudert lyrisch balladeske Improvisationen auf das Papier, Stimmungsskizzen, szenische Plakatzeichnungen, wie man freilich ein Dutzend im Jahre fertig machen kann. Das Improvisierte, Hingeschleuderte, Unarchitektonische

bildet schon die Schranke des in der Fülle seiner reinen Sinnlichkeit und Wortkraft sehr bedeutenden Lyrikers Dauthendey. Schon hier ist man oft mehr auf den Gesamtton eines Bandes, als auf das nur ganz selten vollkommene Einzelgedicht angewiesen. Nur vermag hin und wieder in dieser kürzesten der Formen die momen=tane Leidenschaft doch ein ganz erfülltes, ganz Gestalt gewordenes Werkchen zu erzeugen. Ein Drama aber in naiver Improvisation, ein Drama ohne Geduld und Plan ist unmöglich. Eine Kette ungefähr gefühlter Augenblicke gibt nie ein dramatisches Ganze. Nichts ist charakteristischer für diese Undramatik als die ver=gnügliche Art, mit der man in Berlin nach der zweiten Aufführung von Dauthendeys ‚Spielereien' den letzten Akt gestrichen und so für den tragischen einen glück=lichen Ausgang gesetzt hat. Es ist ein völliger Mangel an Notwendigkeit in diesen Stücken. Die Koketterie, mit der Dauthendey die Bilder solch eines Stückes mit Nummern von kinematographenhafter Prächtigkeit versieht, scheint unter diesen Umständen nicht ganz freiwillig; so sehr er ein Dichter bleibt, so gewiß hie und da immer wieder echte und rührende Momente aufspringen: dies Ganze hat mit den unkultivierten Produkten der Volksunterhaltung doch einen sehr wesentlichen Punkt gemein, nämlich den, daß es kein Ganzes ist, sondern eine schwachverknüpfte Folge eindrucksamer Bilder. Und ganz diesen selben Mangel an künstlerischer Notwendigkeit zeigt die Sprache, die natürlich, bewegt, einfach sein will, und die, weil kein intensives Erleben der sprechenden Menschen dahinter steht, nur ungeschlacht, rohprosaisch wirkt, in einem ärgerlichen Kampf mit dem Metrum dahin=stolpert, bis die lyrische Stimmung irgend eines wirklich gefühlten Augenblicks den Dichter in Dauthendey erlöst.

Ist Dauthendey der charakteristische Fall eines aufs Theater verirrten Lyrikers, so gilt von Richard Dehmel und seiner Komödie nicht das gleiche. Nur in einer merkwürdigen Umkehrung zeigt sie dies Verhältnis. Dehmels ganze Person ist zu groß, um in dem Begriff des Lyrikers aufzugehen. Aber eben jenes leidenschaftlich bewußte Pathos, jene mächtige sittliche und ästhetische Willensspannung, in der seine Größe ruht, ist ihm bei seinem ‚Michel Michael' verhängnis-voll geworden. Nur zu gut sah sein künstlerischer Sinn den Unterschied zwischen Drama und Lyrik. Nur zu fest spannte sein sittlicher Wille eine bedeutende Ein-heit um sein Werk. Grade der letzte Zusammen-hang zwischen Lyriker und Dramatiker, eben das Dichterische, die rein gefühlsmäßige Hingabe an eine Gestalt ging darüber verloren. Alles dramatisch Ge-meinte erstarrte in allegorischen Bedeutsamkeiten — und wiederum nur aus lyrisch pointierten Augenblicken brach die klingende Flamme seiner großen, wort-gewordenen Seele auf. Der „Michel Michael", der ein Bergmann im Eichsfeld sein soll und doch immer den deutschen Michel bedeutet; seine Liese Lied, die sein lebendiges Mündel und Findelkind sein will und doch eben stets seine, die deutsche Seele ist; der Barbarossa, der Eckart, der Eulenspiegel, die in ihrer bekannten Bedeutung alle drei innerlich — der prolo-gierende Eulenspiegel sogar äußerlich — aus dem Rahmen jedes realen Spiels steigen, und die doch schließlich behaupten, hohe Herren in bloßen Karnevals-masken zu sein; dieses ganze Maskenfest, auf dem der Landrat dem Michel seine Scholle ablisten will, und auf dem inmitten höchst bedeutsamer Gruppenvorgänge, der Held noch eine ganz komplizierte Allegorie träumt! — all' das läßt uns zwischen mitgehender Phantasie

und aufpassendem Verstand in einer ungemütlichen Mitte; wir müssen viel zu sehr aufpassen, um die Lust des Traumlebens genießen zu können und sind für eine Belustigung des Verstandes doch in viel zu nebliger Luft. Die Sprache präzisiert rhetorisch-rhythmisch und schwankt doch dabei lyrisch, sie reimt absichtsvoll kalt krasse Natürlichkeiten und steigt unvermittelt ins heiss pathetische — man bleibt lau. — Aber dann freilich heißt die Liese nicht mehr „Lied", sondern sie singt:

„Willkommen, weißer Mond im Blauen
allein!
Laß mich deine Heimat schauen,
sei mein!
Ich sitz im Dunkel voll Geduld,
du scheinst!
O leuchte jedem heim voll Huld,
dereinst!"

Und da hat uns freilich die ganze Wärme eines Dichters erfüllt — aber eines Lyrikers.

Scheinbar geringer ist der Abstand, und noch größer deshalb die Verführung des Lyrikers zum Drama. Was alle diese Dichter zur Bühne lenkt, das ist ja nicht schwer zu erklären. Keineswegs braucht man schnöde Gewinngier oder eitle Ruhmsucht heranzuziehen; es ist die vollere Resonanz, die sichtbarere Wirkung, das mehr unmittelbare Pathos der Bühne, das gerade die Besten verlocken muß — die, die nicht selbstzufriedenen Ästheten, sondern hingebende Arbeiter am Werk ihres Volkes sind. Aber diese Poeten übersehen immer wieder, daß die dramatische Form nicht jedem, auch keineswegs jedem großen poetischen Talent freisteht. Weder der Lyriker, der sich ganz in sein Leben verliert, noch der Epiker, der ein fremdes

Leben fest in seiner ruhigen Hand hält, vermag die dramatische Form zu meistern, die da verlangt, daß man sich in ein fremdes Leben völlig verliere — aber in ein mannigfach wechselndes, in den Zusammensturz vieler gegeneinander bewegter, aktiv erfaßter, redend offenbarter Menschen. Der leidenschaftliche Anteil am aktiven Menschen, die begeisterte Hingabe an handelnde schicksalträchtige Charaktere, die ist es, die den Dramatiker macht.

Diese Hingabe, diese Begeisterung besitzt aber auch ein belangvollerer moderner Erzähler wie Jakob Wassermann nicht in einem Grade, der Kunst erzeugen könnte. So bleibt z. B. sein kleiner Akt „Gentz und Fanny Elßler" eine liebenswürdige Skizze, eine melancholische, allzu leichte, allzu zarte Plauderei. Daß der alternde Fürst des deutschen Journalismus, der greise Herr Hofrat im Metternichschen Wien, mit all seinem Geist, seinem Feingefühl, seinem Takt die junge aufblühende Tänzerin, die er fand und erzog, nicht wird halten können, das wissen wir vom ersten Wort an. Es ist für uns kaum die Lösung eines Problems zu nennen, wenn Fanny schließlich gesteht, daß sie einem jungen Tänzer ihre Gunst geschenkt habe und der greise Hofrat fröstelnd zurückbleibt. Manches von dem feingeistigen Ton des Wiener Empire, manches von der wehmütigen Melancholie des Altwerdens ist in diesen kleinen Akt eingefangen. Aber daß ein vor allen Dingen geistreicher Mann wie Gentz dies Ende nicht ebenso sicher wie wir alle voraussehen soll, das hat uns Wassermann nicht glaubhaft gemacht; eine Leidenschaft, die so verblenden kann, darzustellen, das vermag seine Sprache offenbar nicht! Und so fehlt es seinem gebrechlichen Spiel an „Spannung" in jedem Sinne des Wortes.

Viel glücklicher ist in der Motivsetzung Wassermanns Komödie: ‚Hockenjoos'. Ein fränkisches Städtchen will sich ein Air geben und setzt seinem verschollenen und totgesagten Sohne, dem Maler Hockenjoos, ein Denkmal. Hockenjoos ist aber gar nicht tot und kommt am Tage der Denkmalsenthüllung als ein vergnügter Vagabund nach Hause, um von den lieben Mitbürgern, die ihn einst herzlich schlecht behandelten, ein erheb=liches Schweigegeld zu erpressen. Für einen geborenen Theatertechniker wäre das Stoff genug zu einer fünf=aktigen Heiterkeit. Wassermann hatte einmal drei Akte daraus gemacht, die zu dünn schienen; er hat jetzt den Stoff auf einen Akt zusammengedrängt — und er ist immer noch zu dünn. Das kommt nämlich daher, daß Wassermann da aufhört, wo für den Dramatiker das Stück beginnen würde: beim Zusammenstoß des Malers und des denkmalstiftenden Herrn Bürger=meisters; hier müßte es nun Intrige und Kampf, toll=lustige Entfaltung aller beteiligten Charaktere geben — bei Wassermann ist nach ein paar Repliken alles geregelt, und es wird nur ein drastisches Schlußbild gestellt. So pufft die ganze lustige Fabel in die Luft, und wir erkennen, daß man auch, um eine gute Posse zu schreiben, der spezifisch dramatischen Begabung nicht entbehren kann.

Und so wird wohl auch nichts daraus werden, wenn ein anderer nicht nur beliebter, sondern auch belang=voller Erzähler, G e o r g H e r m a n n, fröhlich ver=langt, das Theater solle sich ihm anpassen. Das wird es ganz bestimmt so wenig tun, wie das niederdeutsche Klima sich einem Lungenkranken zuliebe in ein ägyp=tisches verwandeln wird, denn die theatralischen Be=dingungen sind nicht weniger gesetzlich als die klima=tischen. Eine einheitliche Lebensbedingung der drama=

tischen und der theatralischen Form ist die Konzentration des Interesses (von Dichter und Publikum) auf handelnde, sprechend vorwärts bewegte Menschen. Der Mensch als bloßes, gleichgeordnetes Teilchen Welt ist eine epische Möglichkeit. Die dramatischen Mittel sind zu seiner Darstellung unnütz kompliziert, und die sinnlich unterstreichende Vollkraft des Theaters macht solche ruhende Situation unweigerlich überdeutlich, peinlich, unerträglich, sei es nun, daß die Zeichnung satirisch, wie bei Hermann, oder sentimentalisch, wie bei Wassermann ist — Zustandszeichnungen sind nie Dramen. (Die dramatische Möglichkeit Gerhart Hauptmanns, die auch nur die schwankende Möglichkeit eines Grenzfalles ist, beruht darin, daß bei ihm der Zustand, die Situation, das Milieu zwar herrscht, aber nicht absolut, sondern als die dämonische Macht, die zuweilen außen, immer innen den Kampf mit dem seelisch Freien im Menschen austrägt. Und doch bedeutet schon diese nicht episch, sondern tragisch empfundene Vorherrschaft des Milieus einen Abbruch an dramatischer Kraft.)

Georg Hermann hat sich durch die beiden Romane von Jettchen Gebert ein großes Publikum geschaffen und neuerdings durch ‚Kubinke' die Zahl seiner Freunde vermehrt. Hermann hat in seinem kecken, scheinbar kunstlosen Plauderton die berüchtigte Berliner Schnoddrigkeit gleichsam ins Epische stilisiert; aber es liegt hinter diesem kecken Äußern eine Menge Liebe zum Leben, Respekt und Ehrfurcht für die Natur auch in ihren einfachsten und gröbsten Offenbarungen. Und das macht den Wert und Reiz dieser neuberlinischen Persönlichkeit aus. Von all dem hat das kleine Stück „Der Wüstling oder die Reise nach Breslau" auch mancherlei, aber es ist doch gar zu salopp und launisch

hingeschleudert. Jenes bequeme Verweilen beim Detail, das für den Epiker, der die Breite der Natur, die Überlegenheit der Dinge und Tatsachen darstellen will, ein Stil sein kann, das ist für den Dramatiker in jedem Fall eine Schwäche und ein Fehler. Die Hauptfigur ist ein Berliner Ästhetenjüngling, der Zarathustra und die kühnste neue Lyrik im Munde, aber eine jämmerlich schäbige Gesinnung im Busen und höchst alltägliche Triebe in den Eingeweiden hegt. Dieser Jüngling bandelt mit einer ähnlich ‚vergeistigten' Jungfrau an, deren Mama mit Frauenbefreiung und Menschheitsbeglückung viel zu beschäftigt ist, um für solche bürgerlichen Einzelheiten, wie das Ergehen des eigenen Kindes, Zeit und Muße zu haben. Als dies Verhältnis aber Folgen zu haben scheint, wird die etwas beschädigte Jungfrau von diesen edlen Geistern in schöner Skrupellosigkeit dem einzigen anständigen Menschen in dem Stück aufgehängt, dem Zimmerherrn der Mama, einem harmlos beschränkten, biederen Bankbeamten und Kegelbruder, der durchaus keinen Sinn für das „Höhere", aber das Herz auf dem rechten Fleck hat. In der Sympathie für diesen anständigen Philister und in dem Ingrimm gegen diese schäbig verlogenen Bohemiens steckt eine höchst achtungswerte Menschlichkeit, und mancher guthumoristische Zug ist gelungen. Aber mit allzuviel Behagen, mit allzuviel spielerischer Laune haftet Hermann an allen Einzelscherzen; besonders die Verulkung der Kaffeehausästheten, die schon gar nicht mehr die letzte Mode trifft mit ihren Details (denn das Stück ist schon an die fünf Jahre alt), ermüdet auf die Dauer durch ihre Breite; es fehlt an Zug, an Bewegung, an Vorwärtsgang, an dramatischer Konzentration, und so werden ihre mannigfachen Qualitäten

der Komödie doch zu keinem Theaterleben verhelfen können.*)

Wenn der geborene Epiker doch einen wesentlichen Beitrag zur stehenden Schaubühne liefert, so gelingt ihm das nicht durch die Kraft der Kunstform. Heinrich Manns ‚Schauspielerin' ist zwar weit interessanter und wichtiger als Wassermanns oder Georg Hermanns Versuche, aber doch nur um ihrer inhaltlichen Werte willen, um der tiefblickenden und erschreckend mutigen Kraft willen, mit der hier eines der gefährlichsten Probleme des gegenwärtigen Lebens: Der Kampf zwischen zielvollem Leben und stilvollem Bewußtsein, aufgegriffen ist. Dies Stück hat Momente von einer erschreckenden psychologischen Kraft und führt mit gefährlicher Kühnheit an schwindelerregende Abgründe unserer Existenz heran. Heinrich Mann hat früher eine Novelle ‚Schauspielerin' geschrieben und hat darstellen wollen, wie ein Weib zur rechten Bühnenkünstlerin wird, weil sich ihr das Leben in Gestalt eines merkwürdig dekadenten Mannes, den sie liebt, immer wieder entzieht. Hier nun greift er das Problem von der entgegengesetzten Seite. Er läßt seine Schauspielerin zugrunde gehen, weil sie in der Ehe mit einem

*) Die später von Georg Hermann gezeichneten Bühnenprodukte, Dramatisierungen der eignen Romane, brauche ich hier nicht zu behandeln — sie hat der Wille zum Theatergeschäft, nicht der zum Drama gezeitigt. Sein letztes Produkt „Mein Nachbar Ameise" kann als Schulbeispiel dafür genommen werden, dass liebenswürdige und geistreiche Plauderei, die an der Grenze von Feuilleton und Epos reizvoll sein kann, auf der Bühne nichts als unendliche Langeweile wirkt. Zum Shaw, an den Georg Hermann wenigstens mit seinen Bühnenanmerkungen anknüpft, fehlt ihm doch ganz die kämpferische Aktivität, die von dem Iren auf seine Redenden ausströmt.

vornehmen, ruhigen, bürgerlich fundierten Menschen den Frieden will. Aber er bleibt da nicht in dem billigen äußeren Kontrast von Theaterboheme und sozialer Ordnung stehen, er zeigt die letzte innere Unmöglichkeit, die den Bühnenmenschen vom Alltagsmenschen trennt. Nicht weil er lügt, sondern im Gegenteil, weil er durch sein Gewerbe lebensgefährlich wahr geworden ist, scheitert der Schauspieler im Leben, weil er jeden Affekt, jede Neigung mit berufsgeübter Hand so isoliert ins Licht des Bewußtseins hebt, ihn so auf sein äußerstes Leben stilisiert, daß der tief unterbewußte Naturgrund, auf dem das wirkliche Leben gebaut ist, nicht mehr trägt, daß zwischen unseren einzelnen Augenblicken unüberbrückbare Klüfte sich auftun, in die wir hinabstürzen. Die ruhmgekrönte Komödiantin Leonie Hallmann schwankt zwischen dem vornehm-stillen Bürgerssohn und einem brutalen Abenteurer, dem sie früher angehörte. Weil sie jede Schwankung bis zur letzten „Wahrheit" herausheben muß, weil sie keinen führenden Instinkt mehr hat, der schamvoll hält, mildert, überbrückt, hindurchleitet, verliert sie beide Lebens- und Liebesmöglichkeiten. Sie nimmt Gift. Diese Schauspielerin geht daran zugrunde, daß sie jeden ihrerAugenblicke mit höchster Kunst bis zu Ende leben will, und dadurch keine einheitliche Gesamtexistenz mehr zustande bringt. So enthüllt sich die Schauspielerin lediglich als der bedrohlich repräsentative Fall des viel zu bewußten, viel zu wachen modernen Menschen — und dies Theaterstück als ein im bedeutendsten Sinne des Wortes dichterisches Dokument der Zeit. Aber die Art und Weise, wie es geschieht, ist wiederum durchaus undramatisch und beweist, daß ein Künstler wie Heinrich Mann doch nicht ohne Not sein ganzes bisheriges Schaffen in die epische Form gepreßt hat.

Denn jetzt, wo er, in einem menschlich ja begreiflichen Expansionsbedürfnis, über diese Form hinausstrebt, läßt ihn die künstlerische Klarheit seines Instinkts überhaupt im Stich. Er, der eine Novelle nie anders als auf der Vision ganz konkret gefaßter Situationen aufbauen würde, baut dieses Drama ersichtlich auf ein psychologisches Problem, zu dem nachträglich grell illustrative Situationen und Dialoge hinzukonstruiert sind (statt auf einer ursprünglichen Vision kämpfend bewegter Menschen). Seine Szenen und Menschen sprechen viel deutlicher, bewußter, beispielhafter als für ihre Gefühlswirkung erträglich ist. Auf diese Weise wird Heinrich Manns Stück, das seiner Intention nach neue Bahnen weisen könnte, kein Werk, sondern nur eine literarische Anregung ohne künstlerische Lebenskraft; denn seiner dramaturgischen Form nach ist es ein Rückschritt zu der leblos dozierenden Form des Dumasschen Thesenstücks, eine nach Ibsen, Hauptmann und Schnitzler ganz atavistisch anmutende Gesellschaftsspielerei.

Der Stil dieser Stücke, mit denen uns auf deutsch damals Lindau und Blumenthal, freilich sehr fern von Heinrich Mannscher Geistigkeit, erfreuten, war bei diesen Meistern zwar bloßes gelerntes Handwerk, stammte aber bei ihren begabteren Vorbildern aus Frankreich aus einer durch und durch undramatischen Lebensanschauung, aus einem Geist, der nur für die Gesellschaft und ihre Probleme, aber nicht für das kämpfende Individuum und seine Auseinandersetzung mit den Naturgewalten Gefühl hat. Neben diesem antiheroischen Diskutierstück blühte damals freilich noch das pseudoheroische Epigonendrama, und auch im Hinblick auf diese Produkte bedeutet das Theaterjahr 1911 eine verzweiflungs=

volle Renaissance der Zustände vor 1880. Die Abfassung von fünffüßigen Jambentragödien hat ja nie ganz aufgehört; aber zu Erfolg und Ansehen hat sie doch erst wieder Ernst Hardt gebracht — auf dem Umwege über Hofmannsthal. Daß Hofmannsthals Epigonen die Sprache ihres Meisters so leicht, so unnotwendig, so bedeutungslos handhaben, wie Theodor Körner das Schillerpathos, das habe ich hier schon vor mehr als fünf Jahren gezeigt; und daß Ernst Hardt einer der mühseligsten unter diesen Nachempfindern ist, an Proben aus seiner völlig komischen „Ninon de l'Enclos" dargetan.*) Inzwischen hat Hardt nicht an innerer Spannkraft und wirklicher rhythmischer Bewegtheit, wohl aber an manueller Geschicklichkeit und Theaterfestigkeit gewonnen; und da er obendrein für alle braven Wagnerseelen durch Szenen voll äußerlich aufgeregter Sexualität mystisch empfohlen ist, so ward es ihm bestimmt, die große Renaissance des jambischen Kostümdramas wieder heraufzuführen.

Deutsche Professoren — stets bereit, bekannte und anerkannte vaterländische Kostüme statt der immer bedenklich ‚umwälzenden' schöpferischen neuen Menschen der Nation zu protegieren — haben Hardts ‚Gudrun' als geniale Erneuerung altdeutscher Epik angepriesen. Gewiß kann nur flach rationalistisches Vorurteil die Bedeutung verkennen, die ein großer alter Mythos für eine dichterische Leidenschaft haben könnte, die sich in ihm verleiblichen will. Aber hier ist wahrhaftig nicht jene Leidenschaft am Werke, die das neue Leben in die Welt setzt. Hier steigt kein schöpferischer Geist zu den Müttern, um einen neuen glühenden Schlüssel des Daseins heraufzubringen. Ein

*) Vergleiche „Neue Wege zum Drama" Seite 99.

wenig gefühlvoll, nicht ganz geschmackvoll, sehr wenig gedankenvoll, wird das Vorhandene, das Vorgeformte gesehen, empfunden, gewählt, gemischt. Die höhere Kochkunst, die allerlei Reizvolles für den Gaumen bietet. Aber die Seele hungert. — Die mittelalterliche Gudrun steht ganz und gar auf dem ritterlichen Standesbewußtsein, auf dem Geist ihrer Kaste. Es ist die Ehre der Sippe, die in ihr lebt und die Pflicht des Adels, die sie erfüllt, und diese Pflicht heißt Treue. Individuelle Regungen spielen da fast gar keine Rolle. Ob sie den Bräutigam Herwig liebt oder den Räuber Hartmuth haßt, das entscheidet nichts: die Ehre einer Königstochter entscheidet und befiehlt, den Heimischen Treue zu halten, den Fremden Trotz zu bieten. Für diese großartige Geste einer alten Kultur hatte Hardt irgend ein Nachgefühl. Zugleich aber hatte er ein lebhafteres Nachgefühl für den Reiz und Wert des Individuellen, wie ihn neuere Kulturen ausgeprägt haben. So „modernisierte" er Gudrun; er macht jetzt alles Wesen daraus, daß sie ihren Räuber Hartmuth in Wahrheit liebt und ihm dennoch trotzt. Damit zerstört er die ruhige Großheit der alten Fabel, die auf einem ganz außerindividuellen Interesse erbaut ist. Und er zeigte doch keinen mehr elementaren Sinn für die neuere Lebensform, denn der Heroismus eines als Individuum begriffenen Wesens dürfte ja wahrhaftig nicht darin bestehen, einem ungeliebten Manne treu zu bleiben, und dem einen, den individuelle Wahl uns als rechte Ergänzung unserer Persönlichkeit anzeigt, bis in den Tod zu trotzen. Aber hier sind eben nur mit auswählendem Geschmack zwei wirksame Momente aus ganz verschiedenen Welten — die Großartigkeit unpersönlichen Standesbewußtseins, der Reiz höchst persönlichen Gefühlslebens — zusammengestellt; so kann nichts

Geeintes, nichts Notwendiges, kein Organismus entstehen.

Keineswegs schwieriger, nur ein wenig zeitraubender wäre es, an den Lebenszellen, am Sprachlichen dieses Dramas aufzuzeigen, wie überall eine wählerische Nachempfindung, kein notwendiges Grundgefühl am Werk ist, wie das konventionelle Jambendeutsch mit mittelalterlichen, kleistischen und vor allem hofmannsthalischen Zieraten besteckt ist, wie alle Bilder arbeitsam hineingesetzt, statt im Drang einer Leidenschaft gewachsen sind, wie ein angestrengtes Metrum, kein freier Rhythmus diese ganze Wortmasse vorwärts wälzt.*) Hier ist nichts zu spüren von der persönlichen mittlerlosen Welterfahrung, die einem Dichter die Schwungkraft leiht, seinen Atem beflügelt, daß seine Worte ein Strom werden, der uns zu neuen Ufern trägt. Hier hat sich jemand kostümiert, um in erinnerungsvollen Gewändern recht eindrucksame großartige Gesten zu machen. Und damit sind wir wieder bei jener Kostümdramatik, jenem bedeutungslosen Spiel moderner Empfindsamkeit mit alten Heldennamen, das vor einem Menschenalter die Geibel, Kruse, Dahn und Wilbrandt aufführten, und dem wir uns seit der naturalistischen Revolution entronnen glaubten. Denn das Recht des Naturalismus war bei all seinen ästhetischen Irrtümern in dem Gefühl gegründet, daß Kunst ein Naturvorgang,

*) Die jämmerlichste Banalität bricht durch alle Bildungsmache notgedrungen in diese „Bilder"-Sprache ein — eine letzte Armseligkeit wie der ‚goldene Sohn' (den doch eine Marlitt fast verschmähen würde) erfährt bei Hardt Leitmotiv-Ehren! Und dieser Kitsch bleibt Kitsch, wenn man auch in der neuen Hofmannsthal-Weise für den Superlativ das vage „groß", für „sehr" das kindliche „so" sagt und in gezierter Primitivität die Personalpronomen ausläßt.

etwas sachlich Notwendiges, sachlich Produktives bei Autor und Publikum sein müsse, nicht ein Unterhaltungsspiel mit kulturellen Reminiszenzen. Die Stücke dieses Hardt sind wieder solche Unterhaltungsspiele, die wir nicht brauchen; sie wissen von unserer Wahrheit nichts.

Bekommen wir nun etwa von einer Nachfolge des letzten Heinrich Mann, wie sie mir auch von dem niedergehenden Wedekind her zu drohen scheint, noch die Auferstehung der Lindau, Blumenthal und Lubliner: das blutarme und pointenreiche Konversationsstück — dann hätten wir es ja wirklich in einem Menschenalter erfreulich weit gebracht in der Entwicklung dramatischen Formgefühls und dramatischer Formkraft!

Der Bestand von anno 1880 wäre wieder erreicht, der Rückweg beendet!

2. BESSER ALS SHAKESPEARE?

„Besser als Shakespeare“ findet Bernard Shaw seine moderne Produktion, wenigstens der Ab=sicht nach, weil sie „philosophischer“ sei, weil sie unser Wirklichkeitsbekenntnis, unserm Wertbegriff mehr Genüge tue. Das heißt: stofflich, schematisch, ideell! Die Schwäche des starken Geistes Shaw wird nirgends so offenbar wie hier in seinem Verhältnis zu Shake=speare; der Kluge ist hier nicht klug genug, nichtklug zu sein. Es ist der reine Rationalist, der (wie kleinere Geister gleichen Schlages bei uns) das im Grunde sym=bolische Wesen aller Kunst nie begriffen hat, das rhyth=mische Wesen, in dem nur das Wie, nie das Was gilt, und in dem unzerstörbar und ohne eine Möglichkeit, zu veralten, die großen Shakespearischen Bilder mensch=licher Schicksale ruhen — Antonius und Kleopatra stets so zeitlos gültig und gegenwärtig wie Falstaff und Heinz, Hamlet und Ophelia. Unser dramatischer Nachwuchs, der in seinen besten Kräften auf den Wegen Shakespeares drängt, ist klüger als der kluge Shaw. Shaw ist ja dem Wesen dramatischer Kunst nie näher als dort, wo er auch dem Wesen Shakespeares am nächsten kommt, das heißt: wo seine ethische Leidenschaft zur künstlerischen anschwillt, wo er sich in seine Ideal=gestalten verliebt und mit reiner Bildnerfreude an ihnen arbeitet. Unsre jungen Dramatiker spüren, daß die Hin=gabe an Menschenwesen und Menschenkämpfe, diese Hingabe, in der allein Shakespeares Genius seine glühende Welt gebiert, das Einzige ist, was uns von Problem=

reiterei, lyrischer Deklamation und ethischen Doktrinen auf der Bühne erlösen und das Drama wiederbringen kann. Aber nur der Meister ist imstande, vom Meister lediglich die Befreiung zur edlen Tat zu empfangen; der Schüler lernt stets zuviel, auch mehr oder weniger äußerliche zufällige und individuelle Praktiken, Gebärden, die das historische Kleid des ewigen Shakespeare sind. Nur wer von allen solchen Schülermanieren frei, in der eigensten Sprache seiner, unsrer lebendigsten Gegenwart den Shakespearischen Sinn neu aussprechen könnte, der würde ebenso gut und damit freilich für die Zeitgenossen „besser als Shakespeare" sein.

Einstweilen stecken unsre Dramatiker noch in der Schule. Sie ahmen Shakespeare nach — nicht mit der naiven Gläubigkeit gewisser Romantiker, nicht mit der raffinierten Laune, wie es Emil Ludwig in seinem „Borgia" tat —, sondern unfrei und notwendig. Man hat das Gefühl, daß sie vielfach nicht aus einem gleich mächtigen Welterlebnis zu Shakespearischen Formen kommen, sondern durch das Erlebnis der Shakespearischen Formen erst zur Welt vordringen, daß sie das Leben überhaupt erst aus dieser Hand empfangen, die freilich die menschlich mächtigste, aber doch nicht Gottes Hand ist. So sind viele Shakespearische Formen bei ihnen stark empfunden, aber doch nur nachempfunden; sie erscheinen deshalb zuweilen leer und bedeutungsarm, während sie bei Shakespeare überaus sinnvoll sind. Denn dort sind sie von einer zentralen Lebensvision aus als Werkzeuge eines Planes voll tiefster dichterischer Weisheit erschaffen und eingeordnet; hier entzückt sich der Künstler am Wohlklang, an der Stimmungskraft des eigenen Instruments und wirkt damit auf die Dauer ermüdend und gleichgültig.

* * *

Das gilt in etwas auch für das neue Werk von Otto Hinnerk, das den Titel „Ehrwürden Trimborius" führt. Von Hinnerk ist, seit ich hier vor vier Jahren seine wenig glückliche Märchendichtung ‚Cyprian' anzeigte, nichts herausgekommen. Nun gibt der Dichter, an dessen Talent die ‚Närrische Welt' und der köstliche ‚Graf Ehrenfried' ja längst keinen Zweifel zuließen, uns wieder einen Grund zur Freude. ‚Ehrwürden Trimborius' bringt zwar nirgends jene unvergleichlich klare, wehmütig lächelnde Heiterkeit, mit der der erste Akt des ‚Grafen Ehrenfried' entzückte; aber er gibt starke, echt komödienhafte Erfindung, die wir doch als die Sprache eines lebendigen Menschenherzens empfinden müssen. Und das ist viel.

Das Stück spielt um 1700 in Deutschland, also in einer recht wüsten und dabei kargen Welt. Ein Wanderkomödiant, dessen Sehnsucht über sein Gewerbe hinaus nach fruchtbarer Wirkung und zugleich nach einem Leben in Ruhe, Ordnung und Reinheit verlangt, gibt sich mit den Papieren eines Geistlichen, den er halbtot im Walde fand, für eben diesen, am Hofe eines sehr kleinen Souveräns erwarteten Hilfsprediger Trimborius aus. Und er spielt seine Rolle mehr als gut; er bringt zum erstenmal Versöhnung, Liebe, menschliche Religiosität an den kleinen Hof, der unter der Tyrannei der fanatisch lutherischen Gräfin und den Kabalen katholischer Anverwandter bisher seufzte. Wie dieser Komödiant nun schließlich seine Würde an die Gerechten wieder verliert und dem rechten Trimborius, einem bornierten Zeloten, weichen muß — das scheint mir nicht klar und wirksam genug durchgeführt zu sein. Weder das bittere noch das süße Lachen klingt klar aus diesem Ende. Der Gang des Stückes wird langsam und schwan-

kend in allerlei psychologischen Szenen, die immer wieder den problematischen Hauptcharakter umkreisen. Es ist diese sprunghaft irrlichternde Szenenführung und der ebenso sprunghafte, sehr lebendige, aber auf die Dauer verwirrende und dürre Dialog, in dem sich mir bei Hinnerk die zu direkte Abhängigkeit von Shakespeare ankündigt. Diese Shakespearischen Mittel dienen hier nicht einem von klarem Grundgefühl vorgezeichneten Spiel; sie sind selbst das Spiel, in dem eine unsicher schwankende Stimmung sich schwelgerisch ergießt. An überlegener Ruhe, an Zielsicherheit fehlt es der Hinnerkschen Komödie sprachlich wie szenisch. Aber es ist soviel Leben, soviel szenische Bewegung und gestaltende Menschlichkeit in ihr aufgehäuft, daß ein stark und klug zugreifender Dramaturg hier noch ein sehr erfreuliches und wirksames Theaterstück ans Licht heben könnte.

* * *

Pflegt Hinnerk die springende, spielende, schnellende Seite des Shakespearischen Dialogs bis zum Übermaß, so forciert F r a n z D ü l b e r g in seinem ‚Cardenio' die breit ausladende Wucht, die üppige Metaphorik der Shakespearischen Sprache. Nur wirkt sein Pathos und seine Bildlichkeit (die übrigens noch bei Hebbels Antithesenstil in die Schule gegangen ist) auch mehr pflichtbewußt und zweckmäßig als elementar. Dülberg nimmt die alte Fabel von Cardenio und Celinde noch einmal vor, die schon Gryphius, Arnim und Immermann verführte. Ist es eigentlich eine dramatische Fabel, diese wütige Liebesgeschichte von Cardenio, der die Olympia liebt, dem die Olympia durch die List eines Nebenbuhlers (der sie unerkannt vergewaltigt und hernach die Geächtete ehelicht) entrissen wird, der vorüber-

gehend bei der schönen Buhlin Celinde Betäubung findet und schließlich, zu Olympia zurückgetrieben, zugrunde geht — ist diese Fabel eine dramatische Fabel? Ist sie in eine Ordnung zu bringen, die uns mehr als eine Folge grausig aufregender Szenen, die uns ein menschlich=typisches, bedeutsames Erlebnis bietet? Dülberg versucht, der Dichtung einen einheit=lichen Sinn zu geben, indem er den stolzen Spanier Cardenio einen Verzweiflungskampf um das Kind führen läßt, das er sich als Erben fordert, und das nun die Arglist des Nebenbuhlers im Leibe der Geliebten erweckt hat. Unter Einsatz seines Lebens gewinnt er soviel Macht über die Frau zurück, daß sie das Kind in ihrem Schoß doch wie das seine empfindet, es als Cardenios Kind auf die Welt bringen wird. Aber theatralisch ist es fraglich, ob dies physiologische Motiv, dies sprachliche Ringen um das unsichtbare Kind im Leibe der sichtbaren Frau erträglich sein wird, und dramatisch sinkt damit die ganze Gestalt der Celinde zu einer bloßen Episode, einem Umweg herab — wofür sie doch wieder viel zu anspruchsvoll und bedeutend aufgerichtet ist. (Dies freilich ist schon einer der Grund=schäden des in Zufällen abenteuernden epischen Stoffes!) Auch scheint mir gerade für ein so subtiles Motiv Dülbergs Sprache zu pathetisch, nicht nervös, konkret, eindringlich genug. Von der lyrisch=balladesken Wirkung, die in Dülbergs ersten Stücken so außer=ordentlich stark war, ist in diesem breiten Fünfakter nur wenig zu spüren; dafür ist er freilich an äußerlicher Rundung, an theatralischer Sicherheit und Klarheit den frühern Produkten turmhoch überlegen. Es ist ein durchaus spielbares Stück. Wenn man hoffen will, daß ein glücklicheres Motiv die starke Stimmungskraft des frühern Dülberg mit dieser neu erworbenen tech=

nischen Fähigkeit einmal vereinen wird, so braucht man das Vertrauen nicht aufzugeben, daß von ihm unsrer Bühne noch Gutes kommen wird.

* * *

Sicherer als Hinnerk, reicher als Dülberg entwickelt Hans Kyser sein Talent. Seine Sprache hat die nervöse Schnellkraft, die splitternde Lebendigkeit und zugleich den großen Atem, die dröhnende Wucht; zudem bedeutet sein neues Werk ‚Titus und die Jüdin' einen mächtigen Schritt über die ‚Medusa' hinaus, theatertechnisch wie dramatisch-dichterisch. Es liegt zum Teil im Stoff — aber Motivwahl ist ja wahrhaftig in der Entwicklung eines Künstlers nichts äußerlich Zufälliges. In ‚Medusa' wurden fleischloses Schöpfertum und geistloses Fleisch nach beiderseitiger ideologisch-romantischer Überspannung zum brutal-sentimentalischen Zweikampf gehetzt. Wahrere, reinere Mächte stehen jetzt auf dem Plan: die Macht eines Weltherrn scheitert an der Macht einer Seele. Titus, der allmächtige und von seiner Allmacht angewiderte Herr des faulenden römischen Weltreichs, findet in einem namenlosen Judenweibe den letzten Reiz und den ersten Widerstand. Den Mann dieses Weibes hat der Cäsar mit sehr vielen andern ergriffenen Juden ans Kreuz schlagen lassen — in der grenzenlosen Gebärde ihres Schmerzes findet er zum erstenmal ein Gefühl, das seiner eigenen Weltverzweiflung ebenbürtig scheint. Über die lockendste aller Königinnen hinweg schreitet Titus nach dieser gleichgewachsenen Seele — aber eben diese Größe, eben diese unermeßliche Reinheit ihres Schmerzes macht dies armselige Judenweib auch für den Cäsar ganz unerreichbar, ob er ihr gleich Jerusalem, Rom und die Welt bietet.

Das Weib stirbt, Titus verzweifelt, und Jerusalem wird verwüstet — Verfall und Fäulnis geht weiter.

Es ist eine wilde, wüste, finstre Welt, in die Kyser uns zwingt, aber er zwingt uns! Es ist Größe in seinem Griff und ein Schrei aus der großen Einsamkeit aller Kreatur dringt zuweilen an unser Ohr. In abgedämpfteren Klang begleitet diese wilde Melodie das Schicksalslied zweier Geschwister — jener allerverlockendsten Königin und ihres Bruders, die, mit der tiefsten Liebe für einander verdammt und gesegnet, sich erst sterbend angehören dürfen. In den Szenen dieser Geschwister ist eine zitternd springende Melodie, eine lyrische Süßigkeit, eine rhythmische Festlichkeit des dialogischen Baus, die ungemein an den Stil Emil Ludwigs erinnern, dieses nervösesten, zartesten, weichsten und undiszipliniertesten unsrer jungen Shakespeareaner. Im ganzen freilich unterscheidet sich Kyser nicht weniger als durch straffere theatralische Zucht von dem kulturweltschwelgerischen Ludwig durch seine gewaltsam rauhe, fast rohe Art. Er hat von der ‚Medusa' her noch manchmal dies ziellose naturalistisch-romantische Schwelgen im Wüst-Gräßlichen, Gewaltsamen — über alles dramatisch Gerechtfertigte und Geforderte hinaus. Auch dies ein Beispiel falsch gerichteten Shakespearischen Einflusses. Ein andres Musterbeispiel gibt Kysers zunächst höchst effektvoller Anfang. „Lager des Titus. — Titus: Boten aus? — Der Bote (stürzt toterschöpft nieder): Rom! — Titus: Mensch, bringst du mir die Welt? — Der Bote kann vor Erschöpfung nicht sprechen, und nun setzt Titus zu einer mächtigen ironisch-pathetischen Periode ein: Nun kann er Rom mit einem Wort verschenken ..." Wahrhaftig mit Bärengriff geballt und in der Verdichtung von epigrammatischem Anschlag und rhetorischer Resonanz scheinbar

ganz Shakespearisch. Aber der Schein trügt — Shakespeare hätte nie solch einen unüberbietbar starken Ton an den Anfang gestellt! Der hier offenbar im Speziellen vorbildliche Anfang von ‚Antonius und Cleopatra' zeigt es: der epigrammatisch wuchtenden Botenmeldung geht eine ruhig plaudernde, sachlich orientierende Expositionsszene zweier Nebengestalten voran! Hinter der Theaterpfiffigkeit des Mannes, der sogar das Rücken der Stühle im Anfang jeder ‚representation' mitberechnete, steht doch die dramatische Weisheit, daß wir in eine fremde Welt langsam hineinwachsen müssen, daß diese vorzeitige Leidenschaft uns noch ganz fremder Menschen fruchtlos verpuffen muß. So ist auch hier ein direktionsloses Schwelgen im Besitz Shakespearischer Mittel — ein lyrisch-stimmungshaftes Auskosten des einzelnen Instruments. Trotzdem ist dieser straff gebaute, an großen Gebärden, mächtigen Worten reiche Dreiakter ein außerordentlicher Talentbeweis. Ich möchte von Kyser das Größte hoffen — wenn er nicht diese plebejische Verbissenheit hätte, diesen bittern Grimm. Die edle Süßigkeit und Milde des hohen, harten Shakespeare ist doch wohl keine schöne Zugabe, sondern die Voraussetzung seiner allaufnehmenden Größe. „Lachende Löwen" sind uns verheißen. Gütigere, hellere Sterne laß dir scheinen, Dichter Kyser, auf den Weg zu Shakespeare, zum Drama.

3. BIBLISCHES INTERMEZZO.

Auf dem Wege zum Drama nehmen unsre jüngern Talente immer wieder kleine Abstecher in das gelobte Land der biblischen Motive vor. Es ist auch gar nicht gesagt, daß in diesem Stoffkreis, der vielleicht noch mehr als jeder andre im heutigen Deutschland Resonanz hat, nicht eines Tages der große Schatz des dramatisch durchschlagenden Motivs gehoben wird. Einstweilen aber gehen unsre Poeten gar nicht in die Tiefe der großen repräsentativen Konflikte, die im Zeichen der heiligen Schrift wohl darzustellen wären; sie haften fast ausschließlich an den erotischen Stoffen, an den sexuellen Zusammenstößen, die man freilich gleich repräsentativ an gar vielen Orten auflesen kann, zu denen man eigentlich die heilige Schrift nicht zu bemühen brauchte. David und Bathseba, Samson und Dalila, Judith und Holofernes, sind es so immer wieder, die da vor allen Dingen dramatisiert werden müssen. Judith und Holofernes scheinen ja nun freilich durch Hebbel eine endgültige Ausprägung gefunden zu haben. Welche Gewalt bei allen Schwächen diesem grandiosen Jugendwerk innewohnt, erkennen wir vielleicht am besten daran, daß unser Gefühl sich durch diese Gestaltung gebunden erachtet und ein andres Pathos als das von Hebbel in diesem Stoff gesenkte kaum noch aus der Sage wird herausempfinden können.

Indessen ein tatendurstiger junger Dramatiker weiß sich immer zu helfen. August Lembach schreibt Judith und Holofernes auf die Weise neu, daß er sie

Samson und Dalila nennt. In seinem Drama ‚Samson' wird Dalila nämlich die geschworene Rächerin ihres Volkes, die den feindlichen Helden zwar bewundern und lieben, wegen der Vergewaltigung ihrer Person aber auch hassen muß, und die so in ihrem Busen alle Konflikte der Hebbelschen Judith noch einmal durchkämpfen muß. Weil aber Samson gar nicht getötet, sondern nur geblendet, und dann von der reuigen Dalila zur Rachetat geleitet wird, und weil dieser Samson in eine höchst lyrische Verliebtheit gerät, so daß ihn scheinbar mehr der Verrat der Dalila als die Schur seiner Haare entwaffnet hat, so ist das ganze Motiv ins romantisch Sentimentale, geistig Kleinliche gezogen. An das neue dichterische Genie, das hier von manchen Seiten verkündet wurde, vermag ich überhaupt nicht recht zu glauben. Alles deutet mehr auf jugendlich lebhafte literarische Nach=empfindung als auf schöpferisch eigenes Gefühl. Auch die Wildheit, die Brutalität, die Sinnlichkeit des Tons wirkt nicht überzeugend, verrät ihren sekundären Charakter immerfort durch nichtssagende Rhythmen und konventionelle Bilder. Die Kriegstrompeten sind „rauh" und die Liebe übt „süßen Zwang". Mit seinem ersten Wort apostrophiert Samson die Delila mit dem peinlichen Apostroph: „stolzes lieblich' Kind", und der Krieg mit „stürm'scher Hand" ist auch nicht besser. Daß Samson von seiner schaudernden Seele und seinem starren Wesen spricht, ist nicht erfreulich. Wenn es heißt, daß Dalilas Haar auf ihre Schultern fällt „wie schwarze Nacht auf sonnbeglänzte Fluren", so spricht solch unsinnliches, rein rhetorisches Bild, eben sowie an wichtigster Stelle das vollkommen ausgeblaßte: „das Auge ... hinübernähm' ins bunte Reich der Träume dein heißgeliebtes Bild" entschieden nicht für

eigentlich dichterische Begabung. Dagegen ist zuzugeben, daß, namentlich in den Volksszenen, dem Autor manch hübscher lebendiger Zug gelingt, und daß der skrupellos kräftige und einfache Bau dieser vier Akte ein bemerkenswertes Theatergeschick zeigt. So gewiß das Stück hinter dem Eulenbergschen ‚Simson' an dichterischem Wert sehr weit zurücksteht, so gewiß wird es auf der Bühne aus ganz zureichenden Gründen durchschlagender wirken.*) Ein tüchtiger Theatraliker mag leicht in diesem Lembach stecken.

Auf höchst entgegengesetzte Weise, ungeniert, frei, voll leichter, unpathetischer Beweglichkeit, hat sich Georg Kaiser des Stoffes bemächtigt. Seine ‚Jüdische Witwe' hat durchaus künstlerischen Rang. Wenn sie auch für ein Drama viel zu sehr auf den eindeutigen Witz gestellt ist und nur durch die feinen Details der Ausführung, nicht durch ihren inneren Belang davor bewahrt wird, auf das Niveau eines Bierulks herabzusinken. Das Thema ist nämlich hier nun ganz wirklich Judith und Holofernes, und Kaiser schreibt eine Parodie; allerdings einsichtsvoll nicht auf Hebbel, was nach Nestroy doppelt überflüssig wäre, sondern unmittelbar auf das biblische Motiv selber. Er hört mit künstlerischem Recht aus der alten Legende das heraus, was Thomas Theodor Heine in seinen Hebbel-Illustrationen mit großem Unrecht in den Hebbel hineingehört hat. Seine Judith ist ein hysterisches Jungfräulein, das zunächst nicht an den Mann will, nachher aber mit grimmiger Energie auf ihrem Recht besteht. Da der Ehegatte Manasse ihr dies auf keine Weise zu gewähren in der Lage ist und ihr auch arglistig

*) Vergleiche „Neue Wege zum Drama" Seite 274 und auch Seite 134 dieses Bandes.

jeden andern Ausweg abzuschneiden weiß, so bringt sie ihn kurz entschlossen — aus Versehen — um. Inzwischen aber ist die Stadt von den Assyrern belagert, und die verängstigten und ausgehungerten jüdischen Männer erweisen sich für die junge Dame auch als ganz untauglich. Darauf verläßt sie logischer Weise die Stadt und geht ins Assyrerlager. Dort aber hat man den Kriegern, um ihren Eifer zur Eroberung der Stadt anzuspornen, jedes Weib bei Todesstrafe untersagt, und so wird Judith dem Holofernes ausgeliefert. Dieser Feldherr ist nun wirklich ganz und gar der kolossale, viehisch dumme, kindisch abergläubige Schlächter, den Th. Th. Heine gezeichnet hat; aber ihm zur Seite ist ein malitiös geistreicher, lebemännisch blasierter König Nebukadnezar gesetzt. Da man dem abergläubischen Riesentrottel eingeredet hat, die Stadt müsse fallen, wenn er als Heide ein jüdisches Weib berühre, so scheint Judith endlich zu ihrem Ziele zu kommen. Leider gefällt ihr aber der König besser — und als sie zu seinen Gunsten das Urvieh Holofernes ermeuchelt, läuft dieser Schwächling entsetzt davon, und mit ihm das ganze Assyrerheer. Nun ist Bethulien gerettet — und Judith verzweifelt. Ja, sie soll zu besonderer Ehrung als heilige, unberührbare Nonne geweiht werden; und die Schlußperspektive wäre geradezu tragisch, wenn nicht die Einweihungszeremonie — zu der sich der Oberpriester aus Jerusalem mit ihr ins geheime Gemach zurückzieht — so merkwürdig lange dauerte.

Diese Jagd nach dem Mann wäre in ihrer frechen Eindeutigkeit vielleicht peinlich, wenn nicht jeder Schritt gleichsam auf den Zehenspitzen mit einer gemessenen, tanzenden Grazie geschähe, wenn nicht die ganze Welt der Juden und Assyrer in einem so einheitlich witzigen

Karikaturstil gehalten wäre, und das Amüsement über allerlei andre menschliche Narrheiten nicht das grelle Hauptthema glücklich abdämpfte. In der Art, wie hier auf der Grundlage der biblischen Bildersprache ein nervös beweglicher, impressionistisch tupfender, gerade=zu pikanter Sprachstil gewonnen ist, wie das feierlich Rhythmische hier ins Ironische umgebogen ist, zeigt sich eine unbezweifelbare und interessante Begabung, die den Autor vielleicht noch zu gewichtigern Arbeiten geleiten wird als zu dieser biblischen Komödie — die immerhin in einer sehr graziösen, hurtigen, witzigen Aufführung eines Bühnenversuches wert wäre.

4. WIENER NACHWUCHS.

Daß es sich im jungen Wien von allerlei Talenten regt, darauf habe ich schon vor Jahresfrist hingewiesen.*) In diesem Jahre liegen so mannigfache Dokumente jungwienerischer Bemühungen um die dramatische Form vor, daß es sich schon verlohnt, dieser Gruppe einmal eine besondere Betrachtung zuzuwenden.

Die Vaterstadt Grillparzers hat in der vorjüngsten Generation zwei erhebliche, formbildende Talente in den Kampf um eine neue dramatische Dichtkunst geschickt. Gemeinsam ist den beiden der innerlichste Lebenskern, eben das, was wir als das Wienerische an ihnen empfinden: Spielende Skepsis und skeptische Verspieltheit; die Lust, die Wirklichkeit zu einem Märchen umzudeuten, und doch nicht die Kraft, an das Märchen, wie an etwas Wirkliches zu glauben; im kultivierten Sinnengenuß ganz gefangen sein und doch Kultur und Sinnlichkeit mit höhnischer Wollust und mystischer Gebärde immer wieder als Nichts entlarven: das ist Schnitzler wie Hofmannsthal, das ist Wien, die westöstliche Grenzstadt; die Stadt des Barock, wie sie Bahr gemalt hat, wie sie Anzengruber angeklagt hat, und wie sie von Grillparzer, Raimund und Nestroy hundertmal gedichtet worden ist. Was der Geist dieser Stadt dem Dramatiker nahe legt, ist eigentlich mehr Menschenauflösung als Menschengestaltung: diese

*) Vergleiche „Neue Wege zum Drama" Seite 308.

leichtsinnigen Melancholiker, diese resignierten Epikuräer zeigen stets viel mehr, wie sich ein Mensch, ein Charakter zersetzt, aufdröselt unter der Hand eines Schicksals, das von außen irgendwoher an seine Seele greift, als daß sie darstellen, wie ein Mensch, ein Charakter als Schicksal wirkt, sich und andern Verhängnis bringt. Insoweit sind sie eigentlich Antidramatiker: der Mensch, der da steht und spricht, ist nicht selber Sinn und Wert, er ist nur der Schauplatz, der Durchgangspunkt für die bewegte Luft des Schicksals, das um ihn ist. Aber wer ein Uhrwerk aufbricht, ist freilich noch kein Uhrmacher —, und er gibt doch einen Blick in den inneren Mechanismus, durch dessen gründliche Kenntnis man zum Uhrmacher werden kann. Diese Menschenauflöser geben eminentes Material für neue Menschengestalter. Und in der Art, wie sie das tun, unterscheiden sich nun freilich Schnitzler und Hofmannsthal wesentlich — das heißt: auch nicht etwa absolut, aber doch im Gewichtsverhältnis, der Dominante nach. Bei Hofmannsthal dominiert das lyrisch-rhetorische Element: er hat die Gesamtstimmung ergriffen, den Grundton angeschlagen für diese melancholische Wollust des Überranntseins, Geworfenseins, des Vernichtetseins, und er gibt von dieser Grundmelodie bis zur psychologisch-dramatischen Unmöglichkeit jeder seiner Gestalten mit. Schnitzler hat im Grunde ein psychologisch-deskriptives Talent: er stellt Thesen und belegt sie mit Beobachtungen wie ein Franzose, zuweilen (gewiß nicht immer) bis zum völligen Tode der lyrisch-dichterischen Wirkung. Von diesen zwei verschiedenen Gaben ihrer einflußreichen Kulturgenossen müssen die jungen Wiener ausgehen, im ganzen Doppelsinne des Wortes: einen Anfang nehmen und sich entfernen, annehmen und überwinden.

Die Nachfolge Hofmannsthals ist in Deutschland verbreiteter und bekannter. Bekannt, bis zu jenen entstellenden Vergröberungen, wo die melancholische Sprachmelodie des Wieners nur modische Schminke auf den Wangen ältester Theaterpuppen ist. Feinere und ehrlichere Geister sind aber unter der jungen Wiener Generation im Gefolge Hofmannsthals zu finden. Da ist F e l i x B r a u n, unter den unzählbaren Lyrikern, die von Variationen der Hofmannsthalschen Melodie leben, zweifellos einer der Hoffnungsvollsten, der Selbständigsten; einer, der einen ganz persönlichen Ernst, eine geistige Energie, einen Willen zur Haltung, zu neuer Gefaßtheit in das singende Chaos der Neuromantik hineinbringt und damit vielleicht noch einmal zu einem neuen, eigenen Ton kommen wird. Als Dramatiker aber treibt er noch recht unfrei auf Hofmannsthalschen Bahnen, und seine Komödie, die ‚Till Eulenspiegels Kaisertum' heißt, zeigt Spuren zu kräftiger Eigenart viel versteckter und seltener als seine Lyrik. Es ist das alte Lieblingsthema unserer Romantiker: der Bettler, der Narr, der Gaukler, tauscht mit dem Mächtigen, dem Klugen, dem Kaiser, den Platz — erst zu Spiel und Schein, dann aber wird Ernst daraus, und Schein und Wesen, Weisheit und Torheit, Groß und Gering rollen aufgelöst miteinander in den Abgrund unsrer Unwissenheit, wo die Wasser eines ungeklärten Lebensgefühls großartig brausen. (Richard Dehmel nennt so etwas ein ‚Wiener Lebensschnitzel'). In der Ausführung dieser Absicht verfällt nun Felix Braun in den typischen Fehler dieser innerlichen Verwandlungsstücke, der aus der undramatischen Natur des Themas folgt. Diese abenteuerlichen Platzwechsel sind nämlich in der realen Wirklichkeit so nicht zu finden — hier gäbe es nur sehr langsame, höchstens episch abzubildende Entwick-

lungen, die ihnen entsprechen. Will ich dergleichen in die kurze Möglichkeit eines Bühnenabends zusammendrängen, so brauche ich die symbolische Verkürzung der Wunder- und Märchenwelt — da ist alles möglich. Die psychologische Analyse aber, die Auflösung und Umsetzung der Persönlichkeit, die nachher auf dieser märchenhaften Basis erfolgen soll, die ist doch wieder nur unter den ganz realen Geschöpfen einer ganz realen Welt möglich. Und so entkräftet in diesen Stücken die Folgerung die Voraussetzung. In diesem speziellen Falle kommt das so zum Ausdruck: Der Kaiser setzt in Faschingslaune den Eulenspiegel auf drei Tage zum Herrn ein, gibt ihm alle Insignien seiner Macht und wird selbst sein Narr für diese Zeit. Das ist eine Märchenmöglichkeit, die für uns gerade so lange vorhalten wird, wie der Dichter uns auch im Märchenlande, im Lande der unbedingt harmonischen Heiterkeit festhält. Wenn aber nun aus dem Spiel Ernst wird, weil der arme Narr Eulenspiegel in Liebe zur Kaiserin entbrennt, weil in dem Vagabunden, dem Ausgestoßenen, der nie etwas besaß als die Schätze seines Gehirns, eine jähe Sehnsucht entsteht nach den Herrlichkeiten der Welt — dann sind wir plötzlich wieder mitten im Lande der Wirklichkeit und empfinden den Kaiser, der aus Spaß seine Macht, seine Krone, seine Würde, seine Frau in die Hand eines andern gibt, als eine peinliche Unmöglichkeit, und damit fällt die dramatische Illusion zusammen. Und auch mit dem theatralischen Effekt wird es, fürchte ich, nicht weit her sein, denn Brauns Eulenspiegel verlangt für seinen Geist, seinen Übermut, seine Landstreicherlustigkeit lediglich Kredit von seinem berühmten Namen und ist in Wahrheit von seinem ersten Auftreten an ein grämlicher, alternder, skrupelvoller Mann, der aus seiner Situation verzweifelt wenig

lustige Einfälle, aber unendliche Anlässe zu reflektierender Lyrik in Hofmannsthals Ton zieht. Es gibt Augenblicke, groteske Schildbürgerszenen und pathetische Stimmungsmomente, die auch hier den Dichter eigener Möglichkeiten bezeugen. Aber wenn sich Eulenspiegel mit solchen Versen losreißt:

„Ich aber — wunderbar — ich fühle so
Die Luft zwischen den Sternen um mich gehn
Und etwas, das mich leise faßt und trägt.
Wie Morgenflügel tragen aus dem Traum ....
Wohl so entschwindet letzter Küstensaum
Den Schiffern in der Nacht, die seehin fahren,
Wie mir die Tage, die im Purpur waren.
Aus dunklem Schmerz, den Wahn und Sehnsucht schlug,
Errettet einzig alter Schwingen Flug ...",

so ist diese Spitze des Gedichts beinah nur Widerhall von Hofmannsthal — aber Spitze über einem so breiten, schwach konstruierten Bau, wie ihn der kluge Meister der Neuromantik doch nirgends hingesetzt hat.

*

Ebenfalls von Hofmannsthal kommt Stefan Zweig her, und nicht nur mit seinem lyrischen Verston ist er ihm verpflichtet, auch mit der szenischen Geste, in der sich sein neues Drama gefällt. ‚Das Haus am Meer' ist ein Lotsenhaus in einer deutschen Hafenstadt der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Der Neuromantiker sucht die einfachen Naturen, um das dumpf Zusammengedrückte alles Lebens recht fühlbar zu gestalten, und die einfachen Zivilisationen, um melancholischen Stimmungsreiz aus ihnen zu saugen; so hat Hofmannsthal in seinem vielleicht schönsten dramatischen Entwurf, dem ‚Bergwerk von Falun', getan. Diesen und andern Szenen verdankt Zweig sicherlich viel. Der literarischen Konvention

der Neuromantik entspricht auch die Art, wie Zweig hier, mit scheinbar ganz objektivem Interesse, ein nur merkwürdiges, romanhaft aufgeregtes Menschenschicksal malt, während er innerlich doch nur auf die Gelegenheit lauert, die ihm wichtigen Stimmungen gelegentlich dieses Stoffes lyrisch zu gestalten. (Wie denn auch tatsächlich der Strom Hofmannsthalscher Beredsamkeit überall die Umrisse der dargestellten Menschen überflutet und verwischt.) Das Thema, zu dem Zweig sich äußern will, ist wiederum Boden, Heimat, Familie, Besitz, geordnetes Bürgertum, zuverlässige Menschlichkeit — wider Elend, Landstreicherei, Buhlschaft, Wurzellosigkeit. Die Fabel, der scheinbar sein Interesse gilt, ist die: Thomas Krüger, der Neffe des alten Lotsen, hat ein schönes Weib ganz unbekannter Herkunft zu sich genommen. An einem Abend, als Soldaten mit für Amerika verkauften Rekruten ins Haus kommen, erfährt Thomas von dem Werber, daß sein Weib eine öffentliche Dirne gewesen und irgendwo entlaufen ist. Gleichzeitig wird in der Lotsenwirtschaft ein Seemann, der sich eben mit neugewonnenem Vermögen für seine Familie Haus und Hof gekauft hat, betrunken gemacht und zum Rekruten gepreßt. Thomas aber, dem sein Heim unter den Füßen zerbricht, beschließt, den Unglücklichen für die Seinen zu retten, und tauscht mit ihm — geht als Soldat fort nach Amerika, obwohl sein Weib ein Kind von ihm unterm Herzen trägt. Das ist der erste Teil: ‚Der Tausch'. Der zweite, ‚Die Heimkehr', ist eine Variante von ‚Enoch Arden'. Nach zwanzig Jahren kehrt Thomas zurück und findet sein schon gealtertes Weib mit einem jungen leichtfertigen Burschen vermählt, der ihrer bereits überdrüssig ist und dafür mit ihrer zum Ebenbilde der Mutter erwachsenen Tochter anbändelt. Von diesem Wiedersehen entsetzt,

gibt Thomas die letzte Hoffnung, durch sein Kind wieder zu einer Heimat zu kommen, auf und rettet das Haus wenigstens vor dem schlimmsten Schmutz, indem er mit dem zweiten Ehemann eine Bootfahrt antritt, von der beide nicht lebendig wiederkehren. Dieser zweite Teil hat keinen dramatischen Wert, weil er das Schicksal des ersten Teils in keiner Weise fortführt, vollendet, rundet, steigert, sondern nur quantitativ vermehrt, nur wiederholt. Nur wenn der Seemann, den Thomas im ersten Teil der Heimat erhält, mit dem friedlos Gewordenen in einen neuen, das Wesen der Seßhaftigkeit irgendwie neu beleuchtenden Konflikt träte, wenn der ‚Tausch' verhängnisvolle Folgen für beide Teile zeigte, hätte diese Heimkehr einen Sinn. So ist es einfach ein neues Stück, das an das erste gehängt ist, ein starker Einakter, der ganz gut auch für sich gespielt werden könnte. Denn dies ist zunächst Zweigs Stärke und Überlegenheit gegenüber Felix Braun, daß seine Akte stark und spannend gebaut sind und, von ihren lyrischen Wucherungen abgesehen, durchaus theaterreif dastehen. Aber auch in der Sprache klingt zuweilen ein starkes, herzhaftes Gefühl für die einfachen, schönen Dinge dieser Erde an, das nicht mehr aus romantisch spielender Melancholie, sondern aus der erfrischten Seele des Mannes zu stammen scheint, der uns den Verhaeren, den großen Überwinder der Romantik, den feurigen Liebhaber alles Wirklichen und Wirksamen so kongenial übersetzt hat. Aus diesem stärkeren Pathos, des noch unsicher und unfrei durch die Hofmannsthalschen Schleier zu leuchten beginnt, wird aber vielleicht für Zweig eine Möglichkeit reinerer, dramatischer Gestaltung erwachsen. Sollen die Wiener vielleicht auf dem Umwege über den undramatischen Verhaeren ein Versdrama erhalten, das mehr als Hof=

mannsthalsche Szenenmelancholie ist? Die Geschichte der Kunst hat noch größere Wunder.

* * *

Wer von den jungen österreichischen Autoren weniger lyrisch und metaphysisch als episch und psychologisch veranlagt ist, der folgt nicht Hofmannsthal, sondern Schnitzler nach. Er sucht nicht in märchenhaft wunderbaren Fernen ein Symbol für das wunderbar Verworrene der ihn umgebenden Welt, er sucht diese Welt selber mit all ihren durcheinandergleitenden Impulsen darzustellen; er gibt nicht eine musikalische Abstraktion, sondern nur eine stilisierte Malerei von seinem Weltgefühl.

Den reinsten Typus in dieser Richtung stellen vielleicht die dramatischen Versuche von W. Fred dar, von dem ich zwei noch unveröffentlichte Stücke in Händen hatte. Den reinsten Typus, weil sie die Verwandtschaft mit den Franzosen, die schon bei Schnitzler so deutlich ist, aufs stärkste hervorspringen lassen, und, weil sie zugleich den Weg zur Komödie einschlagen, die sicherlich für dies wienerische Grundgefühl die bessere dramatische Chance bedeutet. Fred kommt zur Bühne vor allem als der Beobachter des Welttreibens, der ein höchst umfangreiches Buch über die ‚Lebensformen' geschrieben hat. Wie die Formen der Gesellschaft, Sitten, Moralen, Anschauungen bald Waffe und bald Kette, bald Gesicht und bald Maske von wirklich Lebendigen sind, wie Lüge und Wahrheit, Verrat und Treue sich in einem Menschen und einer menschlichen Handlung unentwirrbar mischen — das zu skizzieren, ist seine Neigung, das ist die individuelle Form, die das spielerische Staunen des Wienertums bei ihm annimmt. Er stellt psychologische Gesetze auf, illustriert sie an

einer Reihe von Beispielen und entwickelt sie im entscheidenden Augenblick sehr ausführlich durch den Mund seiner Raisonneure — nach rechter Franzosenart. In seinem Lustspiel ‚Die betrogenen Männer‘ wird mit ernsthafter Ironie das alte französische Grundthema von der ehelichen Untreue gleichsam in die zweite Potenz erhoben, oder besser: es wird die doppelte Negation gezeigt, die sich zu einer Bejahung aufhebt. Es wird gezeigt (und Schnitzlers ‚Einsamer Weg‘ leuchtet von fern herüber), daß zuletzt nicht die Ehemänner, sondern die Liebhaber die Betrogenen sind; daß es zuletzt wenig und wesenlos ist, was der Junggesell erhält, daß das Ernste, Entscheidende, Wesentliche des Menschen doch dem Manne zukommt, mit dem man nicht ein paar schöne Stunden, sondern ein Leben baut. Das Geliebe vergeht, aber die Ehe besteht; unter den gleichsam gesellschaftlichen Brauch der ‚Untreue‘ setzt sich als eine natürliche Kraft die Treue durch. Das ist die im Grunde sehr moralische These, die Fred an vier durcheinandergeschlungenen Paaren und einigen Einspännern demonstriert. Der menschlich-dichterische Anteil gilt dabei den merkwürdigen Verschlingungen und Überkreuzungen verschiedener Instinkte und Konventionen in ein und derselben Menschenbrust. Nur daß Fred wohl zu sehr vom sicher nachgezeichneten Gesellschaftlich-Formalen ausgeht, um uns in solche seelischen Tiefen zu ziehen, wo wir warm werden; das Stück spielt weniger unter Menschen als in ‚Gesellschaft‘ — schon äußerlich. Erster Akt: Eine Hotelhalle mit Wintersport; zweiter Akt: Ein Kostümfest; dritter Akt: Ein Wohltätigkeitsbazar. Das schließt schon beinah technisch aus, daß eine Atmosphäre entsteht, in der die Menschen wirklich dichterisches Leben gewinnen — es bleiben Fälle, Beispiele, Typen. Aber

auch so könnte (wenn die Inszenierungsarbeit manche Breiten ausmerzt, manche Einschnitte verschärft) ein intelligentes Konversationsstück entstehen, das als wienerisch originaler Sproß aus der französischen Wurzel unserm Theater willkommen sein sollte.

Stärker in der szenischen Spannung und in der individuellen Herausarbeitung der Figuren ist Freds zweite Arbeit: ‚Der Unbestechliche'. Wieder werden allerlei gute, psychologische Bemerkungen angebracht, diesmal über den Fall des Theaterkritikers Pauli, dessen Unbestechlichkeit sich als ein Laster entpuppt. In der Tat liegt hier ein sehr verzwicktes Problem. Den Sinn einer unbestochenen Haltung macht es nämlich nicht aus, daß man von den Objekten seiner Kritik keine Geschenke annimmt; auch nicht, daß man seine guten Freunde prinzipiell verreißt; nicht einmal, daß man mit raffinierterer Mechanik sie abwechselnd lobt und verreißt — sobald Bewußtsein, Prinzip und Moral in der Sache herrscht, ist sie schon faul, und nur die einheitliche, instinktsichere Persönlichkeit, die aus einem und demselben Grunde mit einem Kunstwerk oder einem Privatmenschen Freundschaft schließt, wird hier völlige Sicherheit für ein rein objektives, das heißt: subjektiv reines Urteil bieten. Die untauglichen Versuche, mit denen Leute mindern Instinktes sich diese Objektivität nach äußern Kriterien konstruieren wollen, geben ganz gewiß einen guten Komödienstoff her. Aber das müßten doch Leute feineren Geistes und besserer Absicht sein — Fred macht sich die Sache zu leicht und nimmt seinem Thema das tiefere Interesse, indem er seinen Pauli zu einem ziemlich eindeutigen Lumpen formt, der kleine Schauspielerinnen erst anpumpt, um sie dann zur Ehre seiner Unbestechlichkeit ausdrücklich zu verreißen; der zweifelhafte Wechselgeschichten begeht

und schließlich seine langjährige Geliebte mit ihrem gemeinsamen Kind im Stich läßt, um sich durch eine plumpe Geldheirat zu sanieren. Die halbwahren Klugheiten, die er im letzten Akt über die Notwendigkeit des Geldbesitzes redet, werden ihn wohl nicht einmal selber ganz über seine unqualifizierbare Person täuschen. So wird es eine recht gewöhnliche Schwindler- und Lumpenkomödie. Aber die lebendige und diskrete Zeichnung mancher Nebenfigur verrät, daß Fred vielleicht doch der Mann wäre, solch ein Thema noch einmal mit zarteren Fingern anzugreifen.

Auf weniger klaren Wegen als Fred wandelt vorläufig ein junger Wiener Autor namens Walter von Molo. Von seinen Dramen geht ‚Das gelebte Leben' noch ganz und gar auf den Bahnen Ibsens, des großen Rattenfängers, der unseren dramatischen Nachwuchs glauben machte, es sei möglich, ein lyrisch-revolutionäres Pathos aus der analytischen Behandlung psychologischer Gegenwartsprobleme herausspringen zu lassen. Dabei war diese Germanisierung der französischen Technik nur ihm, dem Ibsen selber möglich, und auch ihm nicht so ganz. Der junge Molo, der mit Benutzung einiger anderer Ibsenmotive, die Geschichte der ‚Nora' noch einmal schreibt, der Frau, die die Erbärmlichkeit ihres Ehemanns, die Kerkermäßigkeit ihres Ehelebens, ihr Recht zu freier Selbstentfaltung erfährt, dieser Molo bleibt vielfach tief im Konventionell-Rhetorischen stecken, gibt erregte Debatten statt gestalteter Leidenschaften. Aber innerhalb dieses schwachen Ibsen stehen gut wienerische Züge von künstlerisch echter Art. Besonders gibt es da im zweiten Akt eine Verführungsszene, gegen die sich dramaturgisch und geistig einiges einwenden läßt — der reinlichere Ibsen brauchte keine erotischen Zwischenspiele, um seine Nora auf-

zuklären — die aber künstlerisch das weitaus Stärkste an diesem Drama ist, eine Szene voll verhaltener Vibration, voll dumpfer Steigerung und hell aufzuckender Intellektualitäten.

Diese Spuren eines Talents, das seine Richtung, seinen Ton, seinen Stil noch nicht gefunden hat, sind vielleicht noch stärker in dem Drama ‚Die Mutter'; nur hat hier Molo einen höchst unglücklichen Stoff gegriffen. Die Mutter, die sich in grenzenloser Liebe für das Glück des Sohnes aufreibt, kann gewiß immer wieder von einem starken Dichter eine erschütternde Gestaltung erfahren — aber daß dieser Sohn dramatischer Dichter, und das Glück, das ihm erkämpft werden muß, eine Aufführung seines Stückes ist, das ist mißlich. Die jungen Leute, die absolut die erfolgreiche Premiere brauchen, um ihrem dramatischen Beruf erhalten zu bleiben, sind wohl weniger Dichter als Theaterschriftsteller; und daß an dem sehr nervösen und launischen jungen Mann sonst ein Genie verloren gehen würde, vermag uns Molo auch nicht fühlbar zu machen. Etwas Dilettantisches steckt von vornherein wie in der Idee, daß das Jawort eines Dramaturgen nun schon die Aufführung eines, obendrein bei den Kapitalisten des Theaters mißbeliebten, Werkes verbürge, so in dieser ganzen Auffassung von Dichter und Dichten; und die aufopfernde Tat der Mutter scheint deshalb sowohl in ihrem nächsten praktischen wie in ihrem weiteren menschlichen Erfolg fraglich. Aber zwischen all diesen Unreifen, Verworrenen und Überlauten stehen wieder viele feine und leise menschliche Wendungen, die an das Talent Molos glauben lassen.

Aus dieser Freude, dieser hingegebenen Lust an der buntverworrenen Welt ist nun aber die schönste, die süßeste Frucht gewachsen, die diesmal vom Wiener

Nachwuchs zu zeigen ist: ‚Die Milchbrüder' von Oscar Maurus Fontana. Der singt nicht Hofmannsthals staunendes Klagelied, er treibt keine Schnitzlersche Seelenanalyse — und er hat doch das ganze sanfte Staunen, die lässig träumende Verspieltheit des Wieners im Blut. Aber mit einem wunderschönen, heitern Lächeln entschließt sich Fontana, das Spiel zu spielen, das Staunen zu genießen, den Traum schön zu finden, und er schreibt eine Komödie. Ein ganz leichtes, helles, liebes Spiel von zwei Jungen, die in die Welt fahren. Der Graf Engelbrecht und sein Milchbruder Xaver werden mit einem sehr würdigen militärischen Erzieher auf die Reise geschickt; aber sie brennen ihm durch, sie wollen das Leben auf eigene Hand, ohne dazwischengeschaltete Buchgelehrtheit kennen lernen. Zusammen erobern sich die beiden drolligen Kerle eine kleine Schauspielerin zur Reisegefährtin, zusammen reißen sie sich von ihr wieder mannhaft los, um unter Leitung eines listigen alten Hochstaplers, der sich an sie geheftet hat, weiter in die Welt zu fahren. Alles tun sie zusammen, diese zwei kleinen Lebensdurstigen, und das gibt all ihrem Tun eine so rührend drollige Unschuld — bis schließlich der Bürgerliche der Brüder mit der Frau des Hochstaplers (die eigentlich den Gräflichen in ihre Netze locken sollte) in eine denn doch ausgesprochen individuelle Beziehung tritt. Er geht mit ihr auf und davon, und der zurückgebliebene junge Graf wird darüber zum selbständigen Menschen, der seine offiziellen und inoffiziellen Erzieher gleich kräftig abzuschütteln vermag. Man könnte sich vielleicht den ernsthaften Sinn, der in der Blutsverschiedenheit und der entsprechend verschiedenen Selbsterziehung der beiden Freunde liegt, stärker hervorleuchtend wünschen, aber man vergißt

alles gern in der Freude über die entzückenden Blütengirlanden, die Einfall um Einfall, Satz um Satz sich durch diese fünf Komödienakte winden. Ein junger Künstler, der mit zwei voraufgehenden Arbeiten noch recht unsicher zwischen allerlei fremd Angefühltem und eigen Gewolltem umhertappte, fand an diesem glücklichen Stoff mit eins den eigenen reinen Ton. Wenn dies Blühen, Schwellen, Wuchern der Bilder, dies jede Wirklichkeit überstürmende Phantasieren aller Gestalten an Herbert Eulenberg erinnert, so ist es doch weniger Nachahmung als Blutsverwandtschaft. Denn Fontana hat doch gar nichts von der blutdürstigen nervösen Wildheit des Rheinländers und nichts von seiner pathetischen, herausfordernden Pose. Ein Zug liebenswürdigster Versöhnlichkeit liegt in all dieser Schwärmerei — der Tropfen Wiener Dialekt, der in die kühnsten Metaphern gegossen wird, macht alles so erdennah, so vertraulich. Dämonie ist nicht in dieser Dichtung aber doch Seele, die Seele eines wienerischen Romantikers. Dies Stück, das im Kostüm unserer Tage gespielt werden darf, und das doch ganz und gar ein Märchenstück ist, weil die Lebensliebe junger Seelen überall die Welt zu ihrem Abbild wandelt — dies Stück erinnert an Waldmüller und an Schwind, an Raimund und an den Komödiendichter Grillparzer, und, wenn man ganz hoch greifen will, sogar an den Meister Mozart. Die beklommene Weltbewunderung der Hofmannsthal und Schnitzler ist wieder in ein reines Spiel der Weltfreude gelöst: unsre bettelarme Komödienbühne hat an diesen ‚Milchbrüdern' eine Heiterkeit von lebendigster Anmut gewonnen — und das ist und bleibt wohl das Beste, was die Wiener uns andern Deutschen zu geben haben.

5. NORDDEUTSCH.

Stärker an einschneidender Kraft, aufregender Besonderheit, umrissener Persönlichkeit als die Wiener sind aber einstweilen die norddeutschen Talente, die im Jahreslauf 1911 mir sichtbar wurden.

Zuerst — auf dramatischem Gebiet das allerseltenste — eine wirklich begabte Frau: Hanna Rademachers dramatisches Gedicht heißt ‚Johanna von Neapel'. Es handelt von einem durchaus nicht originellen erotischen Thema und trotzdem — das ist das ganz Erstaunliche! — wird die Verfasserin nie banal, weder nach der altmodisch sentimentalen, noch nach der neumodisch brutalen Seite hin. Sie hat an den Lastern der Literaturmode, an der gekünsteltenWorthitze, der geredeten Mystik der Neuromantiker überhaupt nur einen sehr bescheidenen, leicht in Abrechnung zu bringenden Anteil. Dagegen hat sie ein seltsam lebhaftes, siegreich durchdrungenes Gefühl für den Reiz dialogischen Gefechts, hat einen Sinn für die unaussprechbare Größe tragischer Menschen, die sich selbst zum Schicksal werden, hat eine Gabe, aus hart gefügten, karg geschmückten Sätzen Leben aufzucken zu lassen und alle Worte zur Bewegung, die Bewegung zu starken Bildern zu führen, eine Gabe, die durchaus ungewöhnlich ist — kurzum, es ist in der ganzen mir bekannten Literatur der erste Fall von echtem dramatischem Talent einer Frau.

Johanna von Neapel ist eine Herrschernatur ohne alle Hemmungen des Gemüts und des Gewissens. Statt

der Liebe hat sie nur die Reize der Macht gekannt und mit allem Empfinden ganz zum Zweck geschaltet. Drei Gatten hat sie genommen und nach Bedarf mit mörderischer Einfachheit abgetan. Nun wird Karl von Durazzo ihr Überwinder, ein Mann, der an Geist und Leib stark und doch biegsam ist wie Stahl. Die gefangene Johanna will ihn nach alter Art überwinden: mit ihren Reizen will sie seine Sinne und seine Seele unterjochen, während ihr unberührter Geist an seinem Verderben arbeitet. Aber zum erstenmal hat sie einen ebenbürtigen Gegner. An Karls Widerstand erhitzt sich ihre gespielte Leidenschaft zu echter Glut. Und als sie ihn schließlich überwindet, und er ganz an sie verloren scheint, schämt sie sich des gesponnenen Verrates und will, nun, da sie zum ersten Male liebt, verzichten und entfliehen. Aber sie wird ergriffen, die begonnene Verräterei kommt an den Tag, und Karl, der ihr nun keine einzige wahre Empfindung mehr zu glauben vermag, erwürgt sie in der Raserei seines schwer erschütterten Selbstbewußtseins.

Das ist die Fabel: sie sagt an sich wenig; sie könnte sehr banal und könnte aeschyleisch groß wirken. Hanna Rademacher steht der Größe jedenfalls näher, denn ihr Anteil haftet nicht an der seltsamen und rührenden Begebenheit, sondern an der Gewalt zweier großer, tief leidenschaftlicher Naturen; die schonungslose Wilde, der lächelnd Überlegene müssen einmal an die Grenzen der Menschheit kommen und zerschellen. Vor diesem starken Gefühl für persönliche Größe, das im Rhythmus manches Satzes, in der Vision mancher Gebärde sich kundgibt, wird die blutige Fabel zum bloß zufälligen Anlaß. Es ist erstaunlich, mit wie wenigen Personen die Dichterin diese große Staatsaktion in Bewegung setzt, mit wie wenigen Strichen sie

den gut eingestimmten Hintergrund, die wilde, aufgelöste Welt des stürzenden Mittelalters zu geben weiß. Ganz weit von aller femininen Geschwätzigkeit, von allem Kleben am sinnlich schönen Detail, das unsern romantischen Dichterlingen so verhängnisvoll wird, konzentriert diese mannhafte Frau Sprache und Szene auf das Bewegungsnotwendigste. Sie geht hierin noch zu weit, sie deutet Dinge an, die gestaltet werden müßten, sie gibt nicht jeder Bewegung die gebührende sprachliche Resonanz; es bleibt manches eine unruhig flimmernde Skizze, die in der Distanz der Bühne nicht deutlich werden wird. Aber es hat alles auch den genialischen Reiz der Skizze für den Kenner, und man sollte dies Drama unbedingt spielen, damit diese merkwürdige Frau, die das Unlernbare zu besitzen scheint, das Notwendige aus der Erfahrung hinzulernt.*)

* * *

Zu zweit ein kaum weniger seltener Gast im Gefilde dramatischen Talents: Fritz von Unruh kommt aus dem Bereich des preußischen Schwertadels, der das deutsche Drama freilich einmal mit dem gewaltigsten Talent Heinrich von Kleists beschenkte — aber dann nimmermehr. Hier aber scheint wieder eine Gabe von Belang. Dieser junge Mann aus der alten Soldatenfamilie derer von Unruh beginnt, da wo ihm die Realität am festesten faßbar ist; er schreibt ‚Offiziere'. Und es hat etwas auf sich mit diesem Erstling! Zwar ist das Stück von Anfang an ohne eigentliche dramatische Konzentration im alten Realistenstil geführt, eine allzubreite Aneinanderreihung von lauter Milieu-Miniaturen;

*) Martersteig in Leipzig hat seither das Drama gespielt, durchaus nicht ohne Wirkung, aber meines Wissens ohne Nachfolge.

aber all diese kleinen Szenen haben Laune, Bewegung, Leben und schließen sich doch am Ende zu einer Art dramatischer Spannung zusammen. Und, was mehr ist, man fühlt zum erstenmal einen Versuch, die eigentliche Tragik des modernen Berufssoldaten, des Offiziers, zu gestalten. Was Unruh im ersten Akt andeutet, das hat nichts zu tun mit der vergnügten Schneidigkeit des bunten Rocks im Kadelburgstil, und nichts mit dem billigen Heldentum der Hurrapatrioten. Es ist das tragische Schicksal eines Standes, der für den Krieg geschaffen und eigentlich nur im Krieg sinnvoll ist, dessen Existenz sich aber im ständigen Frieden zu einem sinnlosen Bureaudienst auswächst — um so sinnloser, weil er dauernd mit den Attributen freier kämpfender Männlichkeit gehandhabt wird. — So müssen es wenigstens grade die besten, die berufensten Offiziere empfinden, die noch die echten kriegerischen Instinkte ihrer Klasse im Busen tragen, die nicht erzogen sind, diese Kräfte in moderne Arbeit umzusetzen, und die glauben, im Offizier-Sein ihre innerste Leidenschaft ausleben zu können. In Unruhs erstem Akt sehen wir, daß gerade die stärksten, echtesten Soldatentemperamente im Offizierkorps im Begriff sind, an der Öde dieses Gamaschendienstes zugrunde zu gehen: der eine spielt, trinkt, macht Schulden; der andere hält sich noch eben durch die Liebe zu seiner Braut, aber er rast umher, verzweifelt, gefährlich, müßig, wie ein gefangener Löwe; und alle empfinden ihr Tagewerk als sinnlos und selbstmörderisch und leben wie Fische auf dem Trockenen. In dieses Elend hinein schlägt die Botschaft vom Negeraufstand in Afrika und dem Aufgebot eines freiwilligen, nun zum ernsthaften Kampf bestimmten Heeres, wie ein erlösender Blitz in einen endlos schwülen Sommertag. Jubelnd drängen sich alle zum

Krieg, und im Angesicht der Braut trinkt der Bräutigam auf den Tod! — Es ist der menschliche Wert und der dichterische Kraftbeweis dieses Aktschlusses, daß hier eigentlich gar nichts von „Heroismus" oder „Patriotismus" gespürt wird, daß dieses Drängen zu Krieg und Gefahr als die vollkommen natürliche Lebensäußerung dieser ganz bestimmten Menschen wirkt. Der Weg der Offiziers-Tragödie schien mir nach diesem Eingang klar gegeben: was diese jungen Menschen im Augenblick erlöste, bleibt in unserer jetzigen Weltordnung ja doch nur ein Ausnahmezustand: mögen sie zu spät nach Afrika kommen und ohne einen Schuß nach Hause müssen, mögen sie nach kurzem kriegerischen Tatenrausch heimkehren — immer müssen sie in die bürgerliche Welt zurück, wo Soldatsein wieder ein Bureaudienst wird; und wie sie hier nun biegen oder brechen, das mußte der eigentliche Zielpunkt des Dramas sein, wenn es wirklich zur Tragödie werden sollte — Vollzug eines im inneren Wesen dieser Menschen gesetzten Schicksals.*) — Der junge Autör verliert leider diesen schön angesponnenen Faden ganz aus der Hand. Aus der Tragödie des modernen Friedenssoldaten biegt er um in das alte Drama der wirklich aktiven Soldaten, das im typischen Widerstreit von Tatendrang und Disziplin besteht, und kommt zu einer recht banalen Verwässerung der großen menschlichen Tragödie, die Heinrich von Kleist über dieses Problem schon erbaut hat. Nach einer ganzen Reihe fortschrittsloser Szenen, die vom Autor mit mancher psychologischen Feinheit gestützt werden, kommt es schließlich zwischen dem

*) Geschrieben 1912 und — nicht geändert 1918, weil es 1920 oder 30 ja doch wieder wahr sein wird — und dabei in einem nie geahnten Ausmasse wirksam.

leidenschaftlichen Leutnant und seinem schwiegerväterlichen Oberst zu einer Neuaufführung des ‚Prinzen von Homburg'. Aber der Sieger in der Schlacht um die afrikanischen Brunnenlöcher erhält von den Hereros einen dramatisch höchst zufälligen Schuß und nimmt in den Armen seiner (eigens aus Deutschland herübergeeilten!) Braut ein sehr rührendes Ende.

So wird aus einem interessant und eigen beginnenden Drama schließlich ein höchst banales, äußerliches und sentimentales Theaterstück. Das Talent dieses ganz unreifen Autors bleibt für mich trotzdem außer aller Frage. Es zeigt sich in einem Dialog, der die abgehakte Schneidigkeit des preußischen Junkerjargons zu dramatischer Präzision, Schlagkraft, Beweglichkeit ausnutzt und doch von allerlei tiefen und zarten Gefühlen die Schwingung spüren läßt. Es zeigt sich in der Fülle gründlich verschiedener lebendiger Leutnantsfiguren, die diese Szene füllen. Aug und Ohr eines Künstlers sind da — der alles bildende Geist muß seine Wachstumskraft noch erweisen.

* * *

Aus diesem Reich der Zucht, das alle Kräfte in harte Formen preßt, allem Leben einen adlig verhaltenen Ton gibt, führt die merkwürdige Arbeit eines dritten, in seiner kühlen Schärfe doch auch sehr norddeutschen, neudeutschen Talents in eine Welt grotesk zerbröckelnder Formen, wüst durcheinanderhetzender Triebe. Von C a r l S t e r n h e i m wurde im früheren Jahrgang dieser dramaturgischen Chronik ein herausfordernd geschwollenes und in einzelnen Zuckungen doch merkwürdig begabtes Don-Juan-Mysterium betrachtet. Es hatte Geist und Nerven — seine Seele blieb fraglich. Bei seiner neuen Arbeit, der Komödie ‚Die Kassette'

wird es klarer: sie hat durchaus kein Herz. Sternheim sieht seine Menschen mit bösem Blick an, und er bewegt sie wie fühllose Marionetten am Draht seines gespannten Willens. Aber wie bewegt er sie auch! Carl Sternheim hat die Hand — die festeste sicherste Theaterhand vielleicht, die seit dem ‚Erdgeist' Wedekinds in das Getriebe einer deutschen Bühne gegriffen hat.

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne.
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne!

Die rasenden Verse solchen dämonischen Nachtritts fallen einem beim Tempo dieser Komödie ein, die in Wahrheit ein furchtbarer Höllenspuk ist. — Es fängt denkbar harmlos an, wie ein frischer, leicht modernisierter Kotzebue, ein gemütlich kleinbürgerliches Lustspiel: Eine Geschichte vom Oberlehrer Krull, dem schwächlich phantastischen Schöngeist, um dessen aimable Person das verlockende junge Frauchen und die giftige alte Erbtante mit der großen Kassette ringen. Kein Mensch zweifelt an einem guten konventionellen Lustspielausgang. Aber plötzlich nimmt das Spiel eine Wendung, die nicht im mindesten mehr harmlos ist: die Kassette siegt, sie wird ein Dämon, sie reißt den armseligen Schöngeist von Oberlehrer aus den Armen seiner Frau, sie reißt ihn an den Rand des Wahnsinns, in dem er versinken wird, von Dividenden und Coupons, Staatspapieren und Zinsgarantie, Spekulationen und Forstwirtschaft elend phantasierend. Ein posenreicher Photographenjüngling lebt noch im Stück, Bariton und Don Juan, der Krulls Tochter erster Ehe geehelicht hat, in der Hauptsache aber Krulls Frau zweiter Ehe, die durch die Kassette Entrechtete, trösten soll. Und auch dieser beherzte Photographenjüngling verfällt dem

Dämon. Als der Schwiegervater ihm die Kassette öffnet, ihm von weitem das gelobte Land des arbeitslosen Zinseinkommens zeigt, da ist es auch um seine Seele, um seinen Leib geschehen. Er lallt etwas von Aufforstung, Amelioration, Amortisierung, Welthandel und eilt blind und taub an der wartenden Geliebten vorüber. Und dabei wissen wir, daß die Inhaberin dieser Kassette längst ihr ganzes Vermögen testamentarisch der Kirche vermacht hat. Weder Krull noch sein Schwiegersohn werden je einen Pfennig von dem Geld haben, um das sie sich dem Teufel verschrieben.

Wie ein Nachtspuk ist das Stück, keiner dieser Menschen hat eine Seele, etwas wie Stolz, Haltung, Treue, Persönlichkeit, Schaffenslust. Diese Welt ist ein Schlachtfeld von Sinnengier und Geldgier. Die Geldgier aber, die das gemeinere, naturlosere Prinzip vertritt, das sinnlose Prinzip des zweckgewordenen Mittels, die Geldgier siegt, weil sie die gemeine Phantasie dieser armseligen Epikuräer maßloser anstacheln kann, als jede Wirklichkeit. — Zynismus ist im Grunde auch der Geist dieser Komödie, aber die grimmige, wilde Leidenschaft, die hier den Geist beflügelt, unterscheidet diese dumpfe Welt von dem schmutzigen Behagen, der bloß gedankenlosen Roheit unserer üblichen Schwänke ungefähr so, wie sich Shakespeares Falstaff von dem versoffenen Hilfsbriefträger Müller 13 unterscheidet. Und diese Leidenschaft, dieses künstlerische Temperament ist es auch, das der Hand Sternheims die Sicherheit, die Kraft und Geschwindigkeit gibt. Mit lachender Sicherheit wirft dieser Techniker alle naturalistischen Ambitionen zum Fenster hinaus. Seine Leute kommen und gehen, wann er will, halten die längsten Monologe, überspringen die selbstverständ-

lichsten Bindeglieder eines natürlichen Gesprächs, geben nur das Wesentliche und Vorwärtstreibende — abrupt, zielsicher und heftig — wie Wedekind in seiner besten Zeit. Einfall folgt auf Einfall, Fratze auf Fratze, Gelächter auf Entsetzen, Entsetzen auf Gelächter. Dies Stück in der rapiden Jagd seiner Einfälle und Wendungen, in der stahlharten Sicherheit seiner Richtung, mußte immer seine Wirkung tun. Dieser Autor hat gewiß kein Herz, das uns zur Liebe verführen könnte, aber es ist endlich einer, der die Hand hat, die Hand, die das Theater meistert.

* * *

Das bedeutendste Gedicht, das im Jahr 1911 über eine deutsche Bühne ging, bleibt jenes mit dessen erster Ankündigung die dramaturgische Betrachtung von 1910 schloß: ‚Der Feind und der Bruder' von Moritz Heimann.*) Dies ist auch ein norddeutsches Gedicht, aber nicht in einem preußisch verschärften, neudeutsch intellektualistischen Sinne —, sondern norddeutsch in jenem nach letztem Gleichgewicht der Dinge tastenden Tiefsinn Hebbels. Und dazu so besonders getränkt von der Persönlichkeit seines Verfassers, daß man wohl nur nach einer vorbereitenden Betrachtung seiner Gesamtperson hoffen darf, dem Wesen dieses Werkes gerecht zu werden.

---

*) Siehe „Neue Wege zum Drama" Seite 322.

6. MORITZ HEIMANN.

„Zuweilen aber wich das Unbehagen des zersplitterten Empfindens und eine Hoffnung, wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinn, kam in sein Herz.“ Der Satz steht in Moritz Heimanns ‚Die Tobias-Vase‘. Er gilt der Hauptgestalt jener Geschichte, dem Pfarrer Severin, mit der tiefen pädagogischen Leidenschaft und der tief unerzogenen Gewaltsamkeit der eigenen Launen: der Pfarrer möchte seinen Zögling, einen helläugig skeptischen Judenknaben zur Gerechtigkeit der christlichen Idee führen — wie der Engel des biblischen Märchens den Knaben Tobias geleitete. Aber durch eben die Vase, auf der er von Freundeshand die Tobias-Legende als Sinnbild seiner leitenden Idee malen läßt, erlebt er so katastrophale Ausbrüche seiner allzu menschlichen Laune, daß er ungerecht und lieblos das Verhältnis zu Freund und Frau und Zögling gefährdet. „Weder Liebe noch Gerechtigkeit hat er bewiesen, er hatte nur um sie gewußt und hatte gewünscht. Die Welt aber gibt der Seele nur wieder, was die Seele ihr schenkt, und achtet nicht Wünsche als Geschenk.“

Im Schicksal dieses Pfarrers spiegelt sich viel von Moritz Heimanns Wesen und Werken. Nicht dem besonderen psychologischen Inhalt nach, aber im Rhythmus der inneren Situation, im psychischen Grundproblem. Auf dem Wege vom wünschenden Wissen zu schöpferischem Geschenk steht dieses Mannes Werk; aber es führt uns, zieht uns und erzieht uns, weil sein Wesen von der Hoffnung lebt, über aller Zersplitterung

unseres Empfindens wieder einmal wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinne.

Wenn man die keineswegs zahlreichen Werke, mit denen dieser keineswegs mehr junge Autor sich heute endlich dem Interesse weiterer Kreise bemerkbar zu machen anfängt, überblickt und ihren gemeinschaftlichen Inhalt, ihre letzte individuelle Grundkraft mit einem Worte zu bezeichnen sucht, so kann man von einem sehr gläubigen Skeptizismus, einem höchst positiven Relativismus, einer ungewöhnlich kritischen Mystik sprechen. Aber welches Wort man wählen mag, es wird immer eine Paradoxie enthalten müssen. Denn das Paradoxon ist nicht ohne innerste Not die sprachliche Form, in der sich Heimanns Rede fortbewegt, durch deren Explosion sie sich Bahn bricht; die Paradoxie als das eigentliche „Siegel der Wahrheit" hat er erkannt und bekannt. Den alogischen Charakter alles Wirklichen hat er mit der ganzen Kraft eines Künstlers erlebt, und hat dieses Erlebnis mit der ganzen logischen Leidenschaft eines Denkers ins Bewußtsein gehoben. Diese paradoxe Art zu existieren, hat bereits das tiefste Schicksal Friedrich Hebbels ausgemacht. Aber wo der gewaltsame Hebbel mit dogmatischer Verkürzung abbrach und seine Dramen schuf, da geht Heimann weiter und weiter in die Verästelungen notwendiger Widersprüche hinein, schiebt die Gestalt, das Geschenk, die letzte Wahrheit weiter vor sich her, und auf die Gefahr, daß der Bogen der Gestalt zerbreche, wagt er es, die beiden Enden der Notwendigkeit näher und näher einander zuzubiegen. Wenn es zum Schuß kommt, muß der Pfeil seiner Sehnsucht ins Unendliche fliegen, in die ungemeine Wahrheit jenseits alles Logischen, die völlig künstlerische Sachlichkeit, die selbst Hebbel nicht wieder erreicht hat.

Heimann hat den wahrhaften ‚Lämmergeier' von Gedanken gefunden — und, wie er erzählt, eines Nachts halb im Traume gefunden: „Die Wahrheit liegt in der Tat zwischen zwei Extremen, aber nicht in der Mitte." Und dieser Satz von dem Fluktuieren alles Wirklichen zwischen den Polen des Begreiflichen reißt aus der Statik des Denkers die bewegliche Formkraft des Künstlers; er gibt aber zugleich auch für alles Denken und Schaffen bei Heimann den Inhalt. Das Problem, das sich im Lichte dieses Satzes zeigt, und das fundamental genug ist, um in ganz gleichem Maße als theoretisches und praktisches, religiöses und ethisches Problem angesprochen zu werden, ist das uralte von Freiheit und Notwendigkeit, von Welt und Ich, von Individuum und Gesellschaft. Der Stein der Freiheitssehnsucht, der uns aufs Herz fällt, zieht diese Kreise immer weiter und untiefer — aber es ist die eine selbe Erschütterung. Und Heimann weiß: „Der Mensch ist ein Zeitwort, das unregelmäßig konjugiert wird: sein Präteritum heißt Notwendigkeit, sein Futurum Freiheit". An dem Gedanken, daß alles, was geschieht, mit Notwendigkeit geschieht, müssen wir „vorbeileben"; die Wahrheiten „der gottgewollten Abhängigkeit" so gut wie der „notwendig fortschreitenden Entwicklung" werden zu vernichtenden Unwahrheiten, sobald wir nach ihnen statt nach unseren immanenten Willenskräften leben wollen. Es gibt nur ein Glück, aber auch nur eine Gefahr: sich verlieren, ins All verlieren. Der tote Wille ist schlimmer als die lebendigste Sünde, „denn gibt es in allen Schenken, Herbergen und Hurenhäusern mit ihrem Fluchen, Schimpfen und Schwören so viel Unanständigkeit wie in einem Wörterbuch?" Aber genau so lebenzerstörend wie die trockene Versachlichung des Gelehrten oder die feurige des

Frommen ist die ganze unsachliche Selbstbefreiung, der reine Individualismus des Abenteurers, des Künstlers. „Wer ganz Ohr ist, hört nichts!“ Der Eigennützige nützt nicht einmal sich selbst. Der Mensch kann ohne die Menschheit so wenig leben, wie der Finger ohne den Menschen. Und zwischen Ehrfurcht und Freiheit, Geselligkeit und Einsamkeit — nicht die „Mitte“ zu suchen (das ist die Art fauler und faulender Philister), sondern in lebendiger Bewegung zu bleiben: das ist das eigentliche Heimannsche Problem, das alle seine Schriften erörtern. Es ist das Neue, das geistesgeschichtlich Grosse an diesem Skeptizismus, daß er nicht die Begriffe und nicht einmal ihren Wert in Zweifel zieht; sie sind höchst wichtig als die Pfosten, zwischen denen das Seil des Lebens gespannt ist. Nur ist die Wahrheit eben nicht in den starren Pfosten, sondern zu erschwingen an dem schwebenden Seil. Und keinen liebt und bewundert Heimann deshalb mehr als den kühnen Turner am Seil der Realität: den Politiker. Politik lehrt „zwischen Journalismus und Chiliasmus in kluger Fahrt hindurch zu steuern“. Große Politik, die nichts anderes ist als die Einpassung und Auswirkung persönlichster, freier Willenskräfte im Rahmen der Notwendigkeit, der sämtlichen gegebenen Weltumstände. Von dem in diesem Sinne politischen Menschen und seinem Gegenstück, der (wie Shaw sagt) hoffnungslos privaten Natur, handelt Heimann in seinen philosophischen Dialogen der Brüder Welt und Wult so gut wie in all seinen Dichtungen.

Er zeigt in einer Novelle ‚Mister Tullers Respekt‘, wie es einem armen Poeten gelingt, sich durchzusetzen, weil ihm nach einem entmannenden Rausch schwärmenden Allgefühls in der Tasche des geliehenen Rockes eine graue Brille in die Hand fällt, die ihm zu allen

Dingen die richtige Distanz gibt — die Distanz, die man braucht, um selbstbewußt und erfolgreich aufzutreten. Und er zeigt in der Studie ‚Die Fylgja', wie ein hoher homo politicus, ein Landgerichtsrat von voraussichtlich großer Karriere, zugrunde geht, weil ein Zufall ihm das schwärmerische Allgefühl seiner Jugend wieder wach=ruft, demgegenüber ihm seine ganze tätige Lebens=führung sinnlos mechanisch und unlauter erscheint; er erschießt sich — „in früheren Zeiten würde ein Mann mit diesem Konflikt ins Kloster gegangen sein". Wie der Pfarrer der ‚Tobias=Vase' darum ringt, sein unge=bärdiges Ich mit der Welt in Einklang zu bringen, wurde schon erwähnt. Und das gleiche Erziehungs=problem erfüllt nun die Heimannschen Dramen. In der ‚Liebesschule' wird ein schwärmender, welttrunkener Knabe zu Selbstgefühl und Freiheitstrotz, eine große, ganz selbstgenügsame Buhlerin zum Leid der hin=gebenden, mehr als persönlichen Liebe erzogen. ‚Joachim von Brandt', der geniale Junker, der sich in sein Allein= und =Anders=Sein verrannt hat, der an allen Gesichtern nur vorbeisieht, und der den Kopf an die Wand der Staatsraison stößt, nur um seinen Kopf zu fühlen — er wird durch die Geburt seines Kindes zur Besinnung, zur Einfügung in die ewige Kette der Menschheit gebracht. Die Geburt eines Kindes, wie sie der erschütterten Beatrice in der ‚Liebesschule' als neue Hoffnung, der stolzen Pallas als tödliches Verhängnis erscheint. Pallas, der in Moritz Heimanns erster Tragödie der Bruder zum schlimmsten Feinde wird, weil er ihr eigenwillig schlagendes Blut in all seinem eigensinnigen Takt bestärken, sie ganz auf ihre einsame Eigenart zurückwerfen, sie abziehen muß aus dem Kreise des furchtbaren Lebens. Ein neuer, tief sinnbildlicher Akt in jener Tragödie der Inzucht,

des tödlichen Selbstgenusses, in der auch Beatrice und Joachim von Brandt ihre Rollen spielen. ‚Der Feind und der Bruder' ist eine Lebensschule, ganz in dem Sinne, wie das ältere Werk eine Liebesschule ist.

*

Natur hat weder Kern noch Schale. Heimanns Werk wäre kein natürliches Geschöpf, wenn nicht jene Paradoxie, die seinen Inhalt ausmacht, auch seine Form beherrschte. Heimanns Wissen um das Leben als um eine Bewegung zwischen den begrifflichen Extremen, um die Gleichwahrheit und die Gleichwertigkeit von Skepsis und Mystik, Treue und Revolte, Unfreiheit und Freiheit, Selbsthingabe und Selbstbehauptung: das ist eine echte Künstlerweisheit — nur daß Weisheit und Wissen an sich nicht Künstlerart ist. Der Punkt, von dem aus der Künstler naiv und notwendig schafft, den umkreist Heimanns Erkenntnis mit freiwilliger Begeisterung. Heimann hat einmal außerordentlich Treffendes über Tolstois Verhältnis zu Shakespeare geschrieben und dabei ausgeführt, daß für diesen Dogmatiker jener höchst wirkliche, ganz aktive Dichter, dessen Anschauung von keinerlei Idee reguliert oder verschleiert wird, allerdings „wahnsinnig" erscheinen müsse. Er hat dann die tiefe Verwandtschaft zwischen Shakespeares Art und der Art eines großen Politikers wie Bismarck betont und damit uns dargetan wie tief seine eigene dogmenlose Weisheit sich dem holden Wahnsinn des Dichters Shakespeare verwandt fühlt. Ist doch Shakespeare — wenn man das Wort nur von der Salonfarbe des Rokoko reinigt — allerdings der weltläufigste, weltmännischste, politischste Dichter. Aber Shakespeare, so fährt Heimann fort, sei ein großer Zusammenfasser, Repräsentant einer abschließenden Zeit

gewesen ... „und wir? – glauben wir nicht, sofern wir überall glauben, wieder an einem Anfang zu stehen, ja, noch vor einem Anfang?" Die naive Großheit der Shakespearischen Welt ist durch die Analyse modernen Bewußtseins in Trümmer gelegt worden; der Anfang aber, an dem wir stehen, kann nicht ein Wegdrücken erworbenen Wissens sein, sondern ein Wiederaufbau der Welt auf dem neuen vibrierenden Grunde. Heimann steht mit den mutigsten und besten Söhnen des zwanzigsten Jahrhunderts in Reih und Glied, wenn er einen Glauben ohne Dogma, einen Willen aus Erkenntnis der Notwendigkeit, ein Vertrauen aus Skepsis lehrt. Eine zweite Naivität, wie sie schon Heinrich von Kleist in seinem grossartigen „Marionetten"-Essay verlangt hat. Diese neue, an allem Wissen gehärtete Unschuld muß wieder tragfähig werden für Kunstwerke. Wenn die neueren Dichter im Gegensatz zu Shakespeare „sich selbst als Betrachtende ins Werk hineinfiltrieren", so kann die Lösung eben darin liegen, daß die Betrachtung dogmenlos, weltweit wird und deshalb dem Gefühl für Wirklichkeit nirgends mehr eine Schranke setzt. Daß sie den Weg des Bewußtseins zu solcher neuen Unschuld spiegelt, ist die Bedeutung der Heimannschen Kunstform. Die Gefahr für diesen Künstler liegt natürlich nicht darin, zu bewußt, sondern nicht bewußt genug zu sein – nur die Extreme berühren sich! Das höchste Wissen ist wieder Gefühl, die einzelnen Sätze der Wissenschaft bleiben immer unpoetisch. Wer es erst bis in die letzte Faser in sich aufgenommen hat, daß Wahrheit nur in der Bewegung zwischen festen Punkten zu finden ist, der wird gar nicht mehr anders als in lebendigen Gestalten reden können. Nur festgewordene Begriffe drohen der Kunst mit Verwissenschaftlichung.

Die Wissenschaft, die Heimann gefährlich wird, ist natürlich die Psychologie, diese äußerste Spezies von Biologie, diese Wissenschaft, die schon ohnedies ohne beständige Befruchtung durch die Kunst nicht leben kann. Die Psychologie ist aber eine doppelte Gefahr für den Künstler: sie löst den ganzen Menschen in einen Haufen von Detailbeobachtungen auf, und sie kühlt das Menschenschicksal zum Beispiel für eine behauptete Regel ab. Heimann hat einmal gesagt, der Politiker sei ein „Psycholog von Eigenschaften, nicht von Menschen". Das Wort „Eigenschaften" scheint mir zu begrifflich; wenn man dafür Kräfte setzt, so stimmt aber der Satz auch für den andern Meister der Wirklichkeit, den in der zeitlosen Ebene, den Künstler. Lebendige Menschen zusammensetzen kann nur Gott, und der wissenschaftliche Psycholog analysiert sie in einen Brockenhaufen auseinander. Die Addition dieser Brocken gibt niemals wieder ein Ganzes; aber der Politiker und der Dichter haben statt dieser Summe von Details eine neue rhythmische Einheit, die die Lebenslinie der wirklichen Geschöpfe andeutet, und mit der sich rechnen läßt: die Vision der Kräfte. In ihr haben alle psychologischen Details nur noch rhythmische Betonungswerte, behaupten nicht mehr, die Teile zu sein, deren Zusammenlegung das Ganze macht. Heimanns glänzende psychologische Feststellungen haben noch zuweilen den wissenschaftlichen Detailcharakter, sie sind mehr um ihretwillen da als um des geistigen Rhythmus willen, in dem sie stehen, und dadurch wirken sie als Ballast. In einer älteren Novelle ‚Wintergespinst' gibt es außerordentliche Beispiele für Heimanns bis ins Physische geschärfte Beobachtungsgabe. „Der Schlaf packte ihn am Hinterkopf und zog ihn, Kopf voran, eine sausende Fläche herab, daß die Schultern

meinten, sie bohrten sich tief in die Kissen, und die Füße zu schweben schienen". Oder: „die Kälte stieg ihm von innen ins rechte Auge, es blinkte feucht und tat ihm lustig weh". Das füllt in der fast naturalistischen Erzählung noch allenfalls seinen Platz; aber da Heimanns wesentlichere Werke ja durchaus nicht das Gefühl naturalistischer Hingenommenheit, sondern das Erlebnis des sich wollend umgrenzenden Menschen wecken wollen, so ist die Überschüttung mit noch so blendenden Impressionen nicht am Platz, und in vielen seiner späteren Werke stehen solchen Feinheiten als ein Zuviel, als ein Hemmnis. Der andere Schaden sitzt tiefer: Heimann scheint zuweilen wie ein Wissenschaftler über seinen Menschen zu stehen und sich mehr für die Bedeutung ihres Falles zu interessieren, als ihr einmaliges Schicksal zu erleben. Dieser Eindruck kommt dadurch zustande, daß der Kommentar den Stoff erdrückt, die betrachtende Kraft, die phantastische zur bloßen Beispielgebung herabsetzt; so wird aus der Novelle eine psychologische Studie, aus dem Drama ein philosophischer Dialog. In der ‚Liebesschule' sind die feingeknüpften, aber etwas dünnen und gradlinigen Fäden der Handlung noch so mit schweren Gedanken behängt, daß sie bis zur völligen Unkenntlichkeit des Musters niedergezogen werden. Hier reden die große Hetäre und das kleine Mädchen, der stolze Weltmann und der schwärmende Knabe allesamt so, wie eigentlich nur der Narr des Stückes reden dürfte; in den tiefsinnigen Paradoxien Heimannscher Weisheit. Sie sprechen das Heimannsche Weltbild mehr aus als sie es darstellen, sind weniger lebendige Leiber als Gesprächsmasken des Denkers — und das eben ist der philosophische Dialog. Auch im ‚Joachim von Brandt' gibt es noch gelegentlich Ausbrüche dieser undramatischen Dialektik.

Aber dies Stück verhält sich zu dem voraufgehenden doch schon wie ein Landschaftsbild zu einer Landkarte: dies ist kein abstrakter Fall mehr, als Beispiel für eine Idee gefügt, sondern ein Stück phantastischen Lebens, das dem Schauenden seine Beweiskraft für die eigene Lebensidee enthüllt. Dieser Stoff bringt nicht nur eine ganze Zahl lebendiger, leidenschaftlicher und ver=logener Dialektiker auf die Beine, denen Heimannsche Paradoxien natürlich anstehen — er bringt vor allem die märkische Atmosphäre, in der Heimann zu Hause ist. Hier, wo karges Ackerland zwischen dürren Kiefern=wäldern und weißen Seen in gleicher Stärke zu harter, arbeitsamer, preußischer Realpolitik und zu einer berückend melancholischen Naturhingabe ladet, hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: auf dieser Scholle und unter diesen Menschen kann er lebendigere Zeichen seiner innersten Art finden als in irgend einem Italien.

*

Insofern ist das venezianische Renaissancedrama ‚Der Feind und der Bruder' wieder im Nachteil. Heimanns Sprache, die in ‚Joachim von Brandt' von körniger Härte war, kommt hier nicht ganz ohne die weichen, sinnlichen Füllungen neuromantischer Jambenpathetik aus — wenn auch Heimanns leidenschaftliche Geistig=keit diesem Stil alsbald eine Schärfe und Reinheit gibt, die er in der Hand eines Wieners nie bekommen hat. Immerhin füllt Heimann diese leidenschaftlich glühenden Italiener nicht so durchaus mit Blut wie seine spröden märkisch=preußischen Charaktere. Die keusche Jung=frau, der verträumte Knabe, sie sagen so manches von ihrem Wesen und von ihrem Schicksal aus, das sie nicht selber wissen können, das nur ihr Dichter wissen kann, und durch dessen Aussprache sie zuweilen wieder

aus dramatischen Gestalten zu philosophischen Figurinen zu werden drohen. Und die Fischersfrau Maddalena, deren wildes Naturwesen so prachtvoll an das Ende dieser Kulturtragödie gestellt ist, spricht in recht illusionsmörderischer Weise vom „Urgeheimnis des Traumes" und kontrastiert den „Trug der stumpfen Gewohnheit" mit dem „tiefsten Jubel, der durch die Elemente geht".

Trotzdem ist dieses Drama das bisher wichtigste und schönste Dokument des Menschen und des Dichters Heimann. Heimann hat noch nie ein größeres Bild gefunden für jenes Denkgefühl, das ihn im Innersten bewegt. — Die Familie Tuzio Badoèr will sich der Republik Venedig und all den harten Ansprüchen dieser wilden Realität entziehen. Schon der Vater war „ein Weichling im Geblüt" (sagt sein Feind), „von altem Korn, zu kostbar zart für eure Wucherhände" (sagt seine Frau) — es ist vielleicht ein und dasselbe. Nach dem Tode des Feldherrn der Republik und nach tückischen Staatsprozessen, die sein Erbe zerkrümeln, flieht die Witwe ganz aus Venedig, um sich und den beiden Kindern fern vom Lärm dieses Weltmarktes zu leben. „Gesund Geborenes liebt sich nicht selbst" — aber diese überzarten, weltfeindlich Eigenen sind nicht mehr gesund: diese Familie liebt sich selbst in einem tödlichen Grade. Das Gespenst, an dem regelmäßig jede höchste Kultur hinwelkt, geht um: Das Gespenst der Inzucht. Die Schwester Pallas liebt mit der noch ganz unbewußten Sinnlichkeit des reifenden Mädchens ihren Bruder Stephan, und Stephan, der bewußt voll kluger Haltung ihr Gefühl leitet, liebt doch im Grunde auch nur sie. Als Venedig, das kein edles Menschenmaterial aufgeben will, die beiden wieder an sich reißt — der Graf Barbaro de Brazzo holt mit der brutalen hypnotischen Kraft

des genialen Realisten den Sohn auf die Schiffe, die Tochter in sein Ehebett — da zeigen sich die beiden der Wirklichkeit nicht mehr gewachsen. Stephan, Fremdling im Treiben der Vaterstadt, schweift widerwillig über die Meere und schüttelt in verzweifeltem Hohn allen Gewinn in den Schoß einer Dirne, die er gar nicht kennt. Pallas erwächst an der haßvollen Liebe zu ihrem Manne nicht zu freier Kraft, sie behält die einschneidend kranke Liebe zum Bruder im Blut; und da sich im Gefolge des Grafen der junge Tuzio Tuzi befindet — ein Knabe von grenzenlos schwärmender Reinheit, „ein zu guter Musiker, um überhaupt noch ein Musiker sein zu können", und (was sie nicht weiß) auch dem Blute nach ihr Bruder, uneheliches Kind ihres Vaters — so wird sie zu ihm hingerissen; sie entfliehen beide. Stephan aber, der, von Meeren heimkehrend, eben die ehebrecherische Flucht der einzig geliebten Schwester erspäht, springt ihrem Schiffe nach ins Meer, schwimmt, ertrinkt. Der Zusammenbruch der Familie ist entschieden. Aber welch edler Geist zerstört ward, welch adliges Blut hier verdarb, das zeigt die Mutter, Laura Badoèr, wie sie dem Rate von Venedig, seiner Anklage und seinem Hohn „eine Kraft zum Glück, eine Gegenwart, eine innere Freiheit" ohnegleichen entgegensetzt. Diese Szene wäre ein störendes Intermezzo, wenn es sich um die Liebesgeschichte der Pallas handelte. Es handelt sich aber um den Verfall einer Familie, und so müssen wir nach dem Niedergang der Tochter und dem Sturz des Sohnes die Haltung der Mutter sehen. Es ist der geistige Höhepunkt des Stückes, wenn der Doge im Namen Venedigs es ausspricht, warum die Gesellschaft den eigensüchtigen Geist zu Boden drückt:

„damit das Starke, widerkämpfend, wachse
und nicht das Schwache sich zu fühlen lerne

in weichlichem Genügen, sich zur Last
und uns das Bild des Ruhms zur Fratze machend ...“ —

und wenn Donna Laura auch diesen Worten aus dem Zorn der beleidigten Individualität ungebeugte Antwort findet. Sie sprechen wirklich aneinander vorbei, diese beiden Gewaltigen, sie können ihre Sprachen nicht mehr verstehen, und eben weil sie beide ganz Recht und ganz Unrecht haben, ist hier eine wahre Tragödie. Die Mutter tritt von der Szene, aber sie bleibt im Bilde; denn nun auf der einsamen Fischerinsel wächst die Tochter zur stolzen überlegenen Kraft der Mutter heran. Sie entfaltet dem Knaben, dem Bruder, dem Geliebten gegenüber alle Leidenskraft der Mütterlichkeit, sie beschützt ihn davor, die Blutschande zu erfahren, die sie selber ungebeugten Hauptes trägt: sie tötet den ersten Boten und vor der zweiten Botschaft tötet sie ihn und sich. Über ihre Leiche hinweg spricht Graf Barbaro die Grundworte des Dramas:

„Schön war sie! — Schade, daß sich ihre Kraft
so spät erschloß. — Der dort liegt, war ihr Feind,
nicht ich. — Wir haben einen Tag versäumt
an dem Geschäft, zu dem wir auf der Welt sind.
Begrabt sie! Und wir woll'n zu Schiffe gehen.“

„Der dort liegt, war ihr Feind, nicht ich“ — was uns entgegensteht, reizt uns zur Bewegung, gibt Leben; was uns zu nah steht, läßt uns beharren, stillstehen, absterben. Nur Bewegung ist Leben, nur Kampf ist Glück, und Glückseligkeit ist der Tod. Der Feind ist unser Bruder, und der Bruder ist unser Feind. In den Extremen zerstört sich das Leben; aber daß die extremen Naturen oftmals zugleich die reifsten, die höchsten, die edelsten sind, das macht das Wesen der Tragödie aus, wie es schon der Dichter der Penthesilea gefühlt, der Dichter des Kandaules ausgesprochen hat. Wie die

Familie Badoèr aus dem Selbstgenuß ihrer edlen Art tödliches Gift saugen muß, das ist eine Tragödie — aber gegenüber steht die Tragödie der Republik Venedig, die, um zu leben, ihre vornehmsten Söhne töten muß, wie jede menschliche Gesellschaft. Zwischen diesen beiden Tragödien wogt das Leben.

Dies ist das größte Bild von der Polarität des fließenden Lebens, das Moritz Heimann bisher geschaffen hat. Und seine künstlerisch größte Leistung ist, wie er diese beiden Frauen zum Leben geweckt, innerhalb ihrer extremen subjektiven Stellung doch noch einmal alle Kräfte von Bindung und Hingabe, Freiheit und Begrenzung balanziert hat, in denen ein auch nur relativ gesundes Leben schwingen muß. Pallas hat all die scheue Anmut, die pflanzenhafte Weiblichkeit, mit der Botticelli die Göttin malte, und erschließt sich zu aller Kraft hellenischer Bildung. Laura hat allen Ruhm, alle Kraft, Laune der Herrin und Mutter, das „fröhliche Herz" der rechten Frau. Als der zürnenden Donna Laura ein Senator höhnisch zuwirft, sie zürne wie das Kind, das den Stuhl schlägt, über den es beim Spiel gefallen ist, antwortet Laura:

„Das Kind, das solches tut, ist nicht unweiser
als Ihr seid oder jeder andre Richter;
ich wieder will nicht weiser sein als Ihr,
und schlüge, könnt' ich nur, den Stuhl in Stücke!"

Heimann hat vielleicht nie eine Wortfügung geschrieben, mehr aus dem mittelsten Mittelpunkt seines Geistes heraus, als dieses: „Ich will nicht weiser sein". Denn daß Klugheit weiser sein kann als Weisheit; daß die Erkenntnis jedes Rechtes uns nicht den Willen brechen darf, für unser Recht zu kämpfen; daß im Rate der Notwendigkeit unsere Freiheit, zu wollen, mit-

beschlossen ist; daß wir kämpfen müssen, nicht weil wir Recht haben, sondern weil Kämpfen unser Recht und unsere Pflicht, unser Leben ist: das ist die dämonisch einfache Paradoxie, mit der MoritzHeimann uns aus dem Irrgarten der Romantik wieder zum Leben führt, aus dem zersplitterten Empfinden zu einer nicht gemeinen Wahrheit, — die die Wahrheit des Dramas ist.

DEUTSCHES DRAMENJAHR

1912

1. EPIGONEN UND ERBEN.

Wir sind alle Erben. Wer Kultur und wer vollends Kunst will, der will auch Tradition aufnehmen und pflegen, denn nicht anders bildet sich jenes zweite Leben, das über bloße Naturerfahrung hinaus zu einer geistigen Naturbeherrschung führt. Kunst wächst nicht in Urwäldern. Und wenn es den Genius vom Talent unterscheidet, daß er der künstlerischen Tradition neue Urerlebnisse zuführt, so unterscheidet es das Talent vom Dilettanten, daß es die Tradition des künstlerischen Weltbaus beherrscht und nicht bloße Naturlaute zu stammeln unternimmt. Alle sind Erben, und auch der Genius vermag nicht anders zu beginnen, als indem er die Formen der bestehenden Kunst versucht und erprobt, wie weit sie für sein Erlebnis ausreichen, und wo er sie erneuern muß, um ganz er selber sein zu können. Ob er zu diesem letzten entscheidenden Schritt gelangt, oder ob er ein Epigone, ein in überkommene Formen Gebannter bleibt, das entscheidet sich später. Für den Anfang scheint mir der lebendige und ehrliche Erbe einer bedeutenden Tradition hoffnungsvoller als jene Originalität um jeden Preis, die nicht zeitig und nicht deutlich genug ihre kleine schnell abgenutzte Individualität in den Vordergrund schieben kann.

So scheint es mir heute dem jungen deutschen Drama kein schlechtes Zeichen, daß erstaunlich spät, aber gewiß nicht zu spät sich an Gerhart Hauptmanns Kunst eine Tradition anzusetzen beginnt. Seine eigene

Generation ließ ihn ja ganz ohne Folge. Mit den zwei, drei Erstlingswerken, die eine verwandte Art zu bezeugen schienen, war das kleine Licht ihrer Verfasser sogleich heruntergebrannt. Und im nächsten Jahrzehnt schwemmte die neuromantische Welle die literarische Jugend fort. Aber schon vor zwei Jahren konnte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß sich im dramatischen Nachwuchs ein neuer Realismus melde, der von Hauptmann aus über Hauptmann hinaustrachtet. Und in diesem Jahr ist wiederum von ein paar jungen Talenten dieses Schlages zu reden.

*

Da ist der Schweizer Carl Friedrich Wiegand, dessen ‚Marignano' bei der Verteilung des Volksschillerpreises nicht zu Unrecht eine ehrenvolle Erwähnung fand. Die Abhängigkeit dieses ‚Volksdramas' von Gerhart Hauptmanns ‚Florian Geyer' ist ebenso deutlich wie sein Wille zu etwas Neuem, und das Talent, das hier im ganzen bekundet wird, ist ebenso offenbar wie das völlige Versagen in sehr wesentlichen Einzelheiten. In einer historisch leicht gefärbten Sprache, mit einer Reihe groß komponierter Bilder, durch eine Zahl höchst repräsentativer Charakterfiguren eine Zeit lebendig zu machen, ein ganzes Volk mit seinem eingeborenen Schicksal darzustellen: das hat Wiegand von seinem großen Vorbild gelernt, und eine Szene wie die große Tagung auf dem Markt von Schwyz scheint auch rhythmisch von ‚Florian Geyers' erstem Akt stark beeinflußt. Dabei gewinnt Wiegand aus dem Leben seiner Alpenmenschen eine eigene sprachliche Bildkraft, die diese Massenszenen stets zu reiner Gefühlswirkung bringt. Wenn die Kriegsknechte auf dem Rück-

zug von Marignano um sich schlagen: „So mähen wir das Gras“ — „so spalten wir am Iberg das Holz“ — „das ist Steinschlag vom Gebirg“ — „wenn die Rosse ausschlagen, knicken die Rippen in der Brust“ — und so fort: da gibt jeder Satz jedem Hieb auch eine dichterische Schlagkraft. Der dichterische Wille freilich, der in diesem Volksdrama Ausdruck sucht, ist ein ganz andrer als der Gerhart Hauptmanns. Dessen Bauern sind lediglich leidende, von vorn herein geschlagene Menschen; Wiegands Schweizer sind frei und trotzen auf ihre Freiheit und machen ihr Schicksal selbst. Es ist die Zeit, da die Schweiz die militärische Großmacht Europas bildet und jeder Krieg mit Schweizer Landsknechten entschieden wird und alle Staaten um den Beistand der Kantone buhlen. Die nationalen Elemente des Volkes aber wehren sich gegen den unlautern Gewinn dieses Kriegsberufes, der die besten Kräfte des Landes für fremde Interessen vergeudet. Trotzdem lassen die Schweizer sich noch einmal locken, und, als die Vaterlandslosen von der Gleichgültigkeit der verbündeten Völker verraten, erleiden sie die furchtbare Katastrophe von Marignano. Es ist kein leidvolles Versiegen der Lebenskraft wie bei Hauptmann; es ist das zuchtlose Überwuchern allzu üppiger Kräfte. Deshalb zeigt sich bei Hauptmann die Größe der gefallenen Sache nur in der tragischen Schönheit des Unterganges, bei Wiegand in dem Hoffnung weckenden zähen Trotz, der den Rückzug deckt. Daß dieser Unterschied des Stoffes vielleicht den Unterschied zweier Generationen charakterisiert, möchte man glauben, wenn man sieht, wie zu Hauptmanns Volksdrama alle Malerei, die im letzten Jahrhundert menschliches Erleiden in tragischen Dämmerfarben gegeben hat, Illustration sein könnte, von Millet und Israels bis zu

Laermans und Uhde — während Wiegands Phantasie an der monumentalen Linienführung Hodlers entzündet ist, und Titelhelden und Titelbild für sein Buch jener letzte riesig deckende Landsknecht abgibt, der auf Hodlers ‚Rückzug von Marignano' mit erhobener Hellebarde steht.

Dieser Held bezeichnet nun freilich die ganze Schwäche des Wiegandschen Werkes. Wohl hat Werni Schwyzer das narbig eherne, tragisch kühne Gesicht des Hodlerschen Vorbilds erhalten, aber er wird uns gleichsam trotz seinen dramatischen Schicksalen nur in ein paar beiläufigen sprachlich stark gestalteten Situationen lebendig. Sein Privatdrama ist in jedem Sinne vom Übel. Es ist bei Hauptmann vor allem bewundernswert, mit welcher Bescheidenheit er, einmal entschlossen, die Gesamtheit des Volkes in den Mittelpunkt seines Werkes zu stellen, seine Hauptfigur in dies Gesamtschicksal eintauchen läßt. Nicht durch das, was er erlebt, nur durch die stärkere Resonanz, die alles Geschehene in seiner größern Seele findet, hebt sich Geyer von seinen Genossen ab. Daß Werni Schwyzer, zweimal um seiner unbeherrschten Leidenschaft willen verbannt und in französischen Diensten, bei Marignano zu seinen Landsleuten zurückfindet und heldenmütig ihren Rückzug deckt: das möchte noch als ein einigermaßen typisches Schweizerschicksal angehen. Aber daß er auch eine Braut daheim hat, die der Totgeglaubte nach guter alter Tradition gerade erst wieder antrifft, als sie sich eben seinem Bruder vermählt hat, das ist an sich banal und im Zusammenhang sentimentalisch und überflüssig. Denn wenn diese verpaßte Braut etwas bedeuten soll, so ist es ein ebenso dünnes wie verzwicktes Symbol. Daß die Absicht Wiegands, in Werni Schwyzer etwas wie den

Träger der bei allen Schweizern unverwüstlichen heimatlichen Volkskraft zu bilden, trotz dieser schwächlichen Liebesgeschichte nicht ganz mißlungen ist, zeugt für seine dichterische Begabung und für die Möglichkeit, Gestalten von der Dichtigkeit und Wärme der Hauptmannschen statt in Passionstafeln in heroischen Fresken zu ordnen.

*

Anders mit Hauptmann verwandt ist der Autor des Schauspiels ‚Lätare'. Dieser Autor ist merkwürdigerweise ein Schauspieler (übrigens ein sehr begabter), der Ernst Legal heißt und ein so untheatralisch innerliches Stück geschrieben hat, wie kaum einer der dramatisch strebsamen Literaten der ganzen Generation. Der Dichter stammt aus der Lausitz und holt seine Menschendarstellungskraft aus einer unbegrenzten Liebe zu den Menschen, zwischen denen er aufwuchs. Diese Fähigkeit, einen jeden in seiner Not und seiner Sehnsucht zu begreifen, zu lieben — und sprechen zu lassen: das ist es, was ihn dem schlesischen Dichter am tiefsten verbündet, was die Hauptmannsche Schule bei ihm so fruchtbar werden ließ. In diesem Stück spricht kein Mensch, dessen Stimme nicht durchzittert wäre von Lebensnot und Lebenssucht, und doch bringt kaum eine gelegentliche Entgleisung ein sentimentales oder abstraktes Wort. So fest steht jedes Menschen Rede in seiner vollgefühlten innern und äußern Situation; und so stark ist zugleich die Leidenschaft dieses Dichters, daß jede Rede in rhythmische Schwingungen gerät und uns mehr als das bloß Sachliche mitteilt. Aber noch eine speziellere Gemeinschaft gibt es, die diesen Dichter mit Hauptmann verbindet. Seit langem geht durch Hauptmanns Werk etwas wie der Lockruf der Naturgeister, die dem

leidenden Christenmenschen unsrer Zivilisation ins Freie winken. Allzu glatt und theatralisch nett steht diese Geisterwelt da in der ‚Versunkenen Glocke'. Sie spukt durch spätere Werke mit einer mehr unterirdischen, aber eben deshalb lebensvollern und künstlerisch reinern Kraft. Und diese Kraft lebt in Legals Schauspiel, und der Dichter gibt ihr mehr sieghafte Gewalt, als Hauptmann es je wagte.

Sabina Kaspar ist eine ‚alte Jungfer' von tragisch reinen Formen. Sie hat nach dem frühen Tode der Eltern nur für den jüngern Bruder gelebt, mit zäher Gewalt den väterlichen Besitz für ihn und ihn für den Besitz erhalten. Ein altes Liebesband hat sie in Trotz und Hochmut zerrissen. Sie ist gefürchtet und gemieden, und nun muß sie merken, wie ihr die Lust des Frühlingsfestes den Bruder, für den sie so bitter einsam wurde, wegnimmt, wie seine Jugend mit den andern sich gegen ihre spröde Pflichtenlehre wendet. Aber dieselben lockenden Naturstimmen, die ihr mit Sinn und Halt ihres Lebens davontanzen, die ‚Ansommer'-Geister, die den Tod austreiben — sie schmelzen schließlich auch die harte Schale, in der Sabinas Seele gefangen sitzt, und ein Handwerksbursche, ein seliger Vagabund, weckt ihr die Lust des eigenen und freien Lebens auf. Sie bereut nichts, aber sie wird alles hinter sich lassen und mit dem Frühling in eine neue Welt hineinwachsen.

Die Kraft, mit der das starre Pflichtmenschentum der Sabina im Anfang hingestellt ist, in Strichen, die an Hebbels ‚Maria Magdalena' gemahnen, ist nicht weniger groß als die Stärke, mit der die umschmelzenden Frühlingsgewalten lebendig werden. Dieser Wanderbursche wirkt trotz allen seinen literarischen Vorgängern nie als literarisches Gespenst: er bleibt ein Kerl von

Schrot und Korn, von allerlei Leid und Übermut, Weisheit und Ungeschick. Und Andreas, der uralte Schäfer mit den stählernen Sehnen, der doch als erster die strohene Sommerfrau wieder in den Bach wirft, sich ein neues Lebensjahr zu erkaufen, der Tagelöhner Fleck, der mit geschickter Lumperei auch am Frühlingsfest seinen kleinen Bosheiten und Vorteilen nachgeht, und der ganze Tumult der bald heidnisch kecken, bald abergläubisch ängstlichen Dorfjugend — Leben genug, um Felsen selbst wanken zu machen!

Es wäre nicht sehr schwer, diesem Schauspiel sprachliche Überspanntheiten, szenische Breiten, psychologische Unklarheiten nachzurechnen. Es ist eben kein Meisterwerk, sondern eine Talentprobe. Aber eine allerersten Ranges. So ungewöhnlich in ihrer ganz innerlichen schlichten Energie, daß alle Einwände und Bedenken von dem Gefühl der Freude und der Hoffnung hell überstimmt werden müssen.

* * *

Vielleicht ist Hebbel heute ein modernerer Dichter als Hauptmann. Denn Hauptmann ist, oder war doch noch eben, mit seiner Darstellung des vom Schicksal stets überwältigten unheldischen Menschen der Dichter der Gegenwart; Hebbel aber, der den gleich stark empfundenen Druck der Außenwelt durch den Gegendruck der dem Schicksal gewachsenen, heldischen Menschennatur balancierte, ist vielleicht der Dichter unsrer Zukunft. Aber eben deshalb stehen die jungen Erben, deren spürsamer Geist sich unmittelbar an Hebbel orientieren möchte, unsicherer da als die Nachfolger Hauptmanns. Denn Hebbel hat den größern Umriß, der ihm vorschwebte, nie vollkommen mit Fleisch und Blut gefüllt, während Hauptmann auf

seinem beschränkten Gebiet fast überall der Vollkommene ist, der immer festen Boden unter den Füßen hat. Durch die vollkommene Sinnlichkeit seiner Anschauung ist er für den beginnenden Künstler ein sehr viel heilsamerer Erzieher als der große leidenschaftliche Ideologe. Denn unendlich viel schwerer ist es, daß der luftige Geist Wurzeln in der Erde faßt, als daß ein in der Erde wurzelndes Gewächs in die Luft des reinen Geistes sich emporhebe. Nur ein Gebild, das von der Erde in den Himmel reicht, hat die symbolische Kraft des Kunstwerks — aber, wenn schon nicht unmöglich, so doch selten und seltsam bleibt das Wachsen von oben nach unten. Die bewußteren, geistig monumentaler gerichteten Talente, deren Bekanntschaft das letzte deutsche Dramenjahr vermittelt hat, bleiben denn auch einstweilen die künstlerisch Schwächeren, Unselbstständigeren, Unreiferen.

*

Da ist Ulrich Steindorff, der neben einem frischen, aber für ein Reimspiel unerträglich langen Kostümlustspiel ‚Frau Kardinal' eine Tragödie voll großer Ambition veröffentlicht: ‚Panthea'. Panthea soll etwas wie eine umgekehrte Judith sein. Das Weib, das sich selber, ihr Leben und ihr Augenlicht opfert, um ihrem Helden, den die Liebe zu ihr entmannt hat, seine Größe wiederzugeben. Da dieser Araspes aber gar kein Held ist, sondern unter dem Gewicht dieses Opfers jammernd zusammenbricht, scheint mir diese Tat, wie jede, die auf einem einfachen Mangel an Einsicht beruht, doch keine rein pathetische, sondern mehr eine tragikomische Färbung zu haben. Es ist im mythischen Gewand der gleiche Fall, wie im historischen das Schicksal der Charlotte Stieglitz, die sich erschoß, um aus ihrem Dilettanten von Mann einen Dichter zu machen (ein

Thema, das interessanterweise soeben Hans Kyser in seiner pathetisch psychologisierenden Art behandelt). Bei Steindorff aber, der seinen Helden als Feldherrn unter Kyrus in einer phantastischen Kultur ansiedelt, und mit den schon zum begrifflich Allegorischen erstarrten Sinnbildern allgemeinster Art, wie Krieg, Kampfpreis, Königsgericht, arbeitet, bleibt die Darstellung in einer allzu breiten, allzu hebbelisch bewußten Rhetorik stecken; die Handlung kommt schwer vom Fleck, und der innere Weg des Araspes, der sich die Panthea erst erkämpft und dann an ihrem innern Besitz verdirbt, wird nicht recht klar. Trotzdem bezeugt nicht nur der große Ernst des ganzen Entwurfs Talent; nicht nur im Reinsprachlichen gibt es einige schöne, lyrische Wendungen: Nebenfiguren wie die beiden mit Humor gesehenen alten Waffendiener des Araspes, oder der melancholische, stolz resignierte Jude, der der begleitende Freund der Panthea ist, beweisen ein Talent, das sich aus dieser noch halb dilettantischen, rhetorischen Breite vielleicht zu größerer sinnlicher Verdichtung erheben wird.

Worin Steindorffs Dialog heute noch am meisten konventionell und schwach wirkt, das ist charakteristischerweise gerade das erotische Thema. Es ist das ein sehr häufiger Fall in unserm dramatischen Nachwuchs. Beinahe kein einziger von den jungen Leuten hat eigentlich die Absicht und Fähigkeit, ein erotisches Drama zu schreiben. Nicht der Kampf der Geschlechter ist es, an dem, in dem sich ihnen das Bild der Welt erhellt. Aber wovon sie auch im Kern dichten: fast immer glauben sie, daß eine erotische Beziehung das bequemste Mittel sei, ihren Stoff in Bewegung zu setzen, ihre Idee zu illustrieren. Und so entstehen Liebesszenen, die von einer Absicht ausgehen, nicht von einem

Erlebnis, und die wesentlich mit literarischen Reminiszenzen instrumentiert sind. Denn gerade hier ist ja die literarische Tradition am größten, aber deshalb auch der neue Ton am seltensten; selten der originelle Ausdruck sinnlich elementarer Empfindung, ganz selten eine geistige Leidenschaft, die das sexuelle Problem so tief ergreift, daß sie es im Lichte des Bewußtseins rein gestaltet. Das war Hebbels seltener Fall, und wenn selbst Hebbels Erotik uns zuweilen den Naturgeschmack vermissen läßt, so ist es um seine harmloseren Jünger noch schlimmer bestellt. An dieser wesentlich geredeten Erotik krankt Steindorffs ‚Panthea' im Kern.

*

Sie bildet zum mindesten eine lästige Zutat in der Tragödie von Hans José Rehfisch ‚Die goldenen Waffen'. Der Kampf geht zwar eigentlich um die goldenen Waffen des Achill, aber zur Verdeutlichung wird noch eine gefangene Arsinoë als Liebespreis hinzugetan, die nur dem Stärksten angehören will, und die mit Diomedes, Odysseus und Ajax Gespräche hat, die ganz von der erotischen Rhetorik der Neuromantik geschwellt und dem Leben des Dramas nur lästig sind. Auch sonst steckt Rehfisch noch tief in mancherlei Nachahmung. Zwar, daß er die freien Rhythmen Wilhelm Schmidtbonns aufnimmt, scheint mir eher ein Zeichen guten dramatischen Instinkts, und wie er Ensemblewirkungen nach Reinhardtscher Schule zu organisieren versteht, in schwellenden und abebbenden Schreien und in feierlichen Chören, das zeigt theatralischen Griff. Aber im ganzen ermüdet die zu gleichmäßig pathetische und selten eigenartige Hochspannung der Sprache und verwischt die Konturen der Gestalten. Erst gegen das Ende, da der wahre Erbe der goldenen

Waffen kommt, durchdringt sich auch die Sprache mit dem in den Gestalten gewollten Gegensatz und schafft volles Leben.

Das Thema ist eine sehr bedeutsame Variation des ‚Rasenden Ajax'. Der Held des Sophokles ist nur der zügellos Leidenschaftliche, der sich in seiner Ehrbegier zerstört. Der Ajax bei Rehfisch ist das Talent, das die goldenen Waffen des Genies tragen möchte und in ihnen zu Fall kommen muß, so wie Percy dem Prinzen Heinz erliegt. Die resignierte Weisheit des Odysseus, der versteht, daß diese Waffen weder für ihn noch für Ajax bestimmt sind, und der sie deshalb dem rechten Erben aufbewahren will, und dieser Erbe selbst, der junge Pyrrhus, der die allzu schweren wie im Spiel zu heben vermag, sie stehen bedeutsam in ihrer sichern Haltung zu Seiten des irrenden Ajax, der über seine Kraft trachtend sich verhebt. Die Innerlichkeit dieses großen Themas wird noch vielfach vom erotischen und kriegerischen Sprachlärm übertönt. Aber wie am Schluß der junge reine Held im Morgenwind dasteht, alles Leben in seine Brust saugt, während der andre mit der Erkenntnis: „Wollen ist nichts" — zusammensinkt: das ist reine und lebendige Dichtung und rettet, wenn nicht das Stück, so doch unsern Glauben an seinen Autor.

2. AUFSCHWUNG!

Sich aufzuschwingen vom Lehrling und Schüler zum freien Meister des eigenen Wortes, das ist keine Sache des bloßen Talents. Es ist eine Sache der sittlichen Kraft. Wo eine innerste Leidenschaft als Frucht reifender Lebenserfahrung das Talent überkommt, da erst kann es die eigne mit neuem Leben segnende Form gewinnen! Solche Meisterschaft ist dem Walter Harlan erwachsen, der bisher mit einem in Deutschland ganz seltenen heitern Ernst und ernster Heiterkeit um ein bedeutsames Lustspiel rang, und der jetzt die Tragödie ‚Das Nürnbergische Ei' geschrieben hat. Ein Muster- und Meisterstück im dramaturgischen Sinn ist diese Tragödie nicht — schon weil sie im Grunde nicht tragisch, sondern heiter, schmerzhaft heiter ist, und weil (dies ist der Grund!) der Held wider die ihn opfernde Idee kaum ankämpft, sondern sie mit wehmütig lächelnder Einsicht frei akzeptiert. Aber seines Dichters Meisterstück ist dieses Spiel als die unbedingt sichre, eigene und gewinnende Formgebung einer glücklich entfalteten Menschlichkeit. — —

Der Meister Peter Henlein ist auf der Fährte einer neuen Uhr, die ohne Gewichte läuft. Mit hundert feinen Zügen weckt Harlan in uns den Sinn für die geistige, die symbolische Würde des uns allbekannten Chronometers. Beheim, der Seefahrer, der kühnste der lebenden Deutschen — er kommt und verlangt die Uhr, die nicht seekrank wird, die auf den Schiffen geht,

und so mit den Gestirnen zusammen jede Ortsbestimmung ermöglicht und den Menschen zum Herrn des Meeres und der Erde macht. Und Henlein reißt aus dem Schneck einer Türklinke den großen Gedanken der Federuhr heraus. Nun gilt es, die Idee zu realisieren. Aber da ist in seinem Hals ein bös Gewächs, und sein Freund, der gelehrte und kühne Chirurgus Schädel weist ihm, daß dieses Carcynom ihm den Tod in vier Wochen droht, wenn er nicht sofort geschnitten wird. Aber freilich: auch die Operation ist Lebensgefahr, und Peter Henlein, den Anfang eines großen Werkes in Händen, das nur er zu vollenden vermag, will, darf, kann keine Lebensgefahr eingehen, ehe er sein Werk gewirkt hat. Und obschon der Aufschub sichern Tod bedeutet, und obschon Peter Henlein das Leben liebt, wie nur ein siegreicher Künstler und ein glücklicher Gatte es lieben kann — er vollbringt sein Werk und stirbt.

Um ihn aber steht, in der taktvoll leise getönten Sprache der Zeit aufgebaut, die Welt der Nürnbergischen Renaissance und spiegelt in vielerlei Brechungen immer dasselbe Gesetz: der Mensch lebt um seiner Frucht willen — wie Dürers alte Mutter, die „achtzehn Kinder geboren hat, achtzehn, dabei den Albrecht“. Da ist Ev, die Hausfrau von vollkommenem Beruf, die ein Eingemachtes von höchstem Reiz verfertigen und in der Lorenzkirche den Engel in der neuen Vesper singen kann. Da ist Joseph Apfelbaum, des Henlein Gesell, dessen schulmeisterliche Seele, mehr zum Lehren als zum Werken gemacht, unsicher ihren Beruf ertastet. Da ist Charitas, Henleins Schwester, die weltflüchtige Himmelsbraut, die sich, vom Beispiel des Bruders bewegt, schließlich doch der Pflichterfüllung irdischer Liebe zuwendet. Da ist der humanistische

Arzt im Stolz seiner Heilkunst, der „Heiland der Leiber“ und der kleine abergläubische Bader, der ihm nicht nur sein gutes Einkommen neidet. Da ist neben dem stolzen Seefahrer der filzige Krämer, in dessen Schachern und Schmälen doch auch von der überpraktischen Leidenschaft des Kaufmanns ein Funken glüht, vom selbstverzehrenden Willen zur Wirkung! Da ist schließlich sogar die Köchin, der ihr Beruf heilig ist, und die deshalb nicht für einen geizigen Griesgram kochen will. So wird das Gesetz, das Peter Henleins Schicksal regiert, offenbart als ein Gesetz aller Menschen, das über dem einzelnen Willen ist, und deshalb der würdige Beweger einer großen Tragödie.

Und man sieht schon, welche Gabe Harlan, dem Dichter der Lustspiele und der köstlichen „Familienszenen“, die „von den Dienstboten und der Weltseele“ zugleich handeln! am meisten zu Hilfe kommt, wenn er seine Ideen in die Natur hineinknüpfen will: Er hat das Auge, das erkennt, wie das Größte ins Kleinste gebannt ist, das aber deshalb das Große nicht klein, sondern das Kleine groß sieht — das liebende Auge des Humoristen. Und immer, wenn seine Sprache, mit Sperrdruck und Verdoppelung nachbohrend, uns eben gar zu klar und klug, gar zu direkt von der glücklichen Weisheit des Harlanschen Geistes erzählen will, dann knüpft der Humorist das Seil seiner Rede an einen Menschen, an eine Situation, an ein Bild, in dem die drollige Kleinheit der speziellen Erscheinung uns die Größe der Idee in einer so lustigen Brechung zeigt, daß wir keine Absicht mehr merken und keine Verstimmung mehr empfinden. Die Liebe zum Größten gibt dieser Tragödie die Seele, aber die Liebe zum Kleinsten den Leib. Und so ist sie ein ganzes und schönes Wesen — ergötzlich den Sinnen, erhebend

dem Geiste. Dem klingt das alte heldenzeugende Gebot der Pflicht hier in einer Sprache wieder, die sich glücklich aus aller theologischen und moralischen Dogmatik gelöst hat — die unsre Sprache ist. Als unsre Sprache aber nicht mehr die wehlautende Reaktion getroffener Nerven, sondern den stolzen Ausdruck eines freien Willens zu hören: das ist es vor allem, was uns erquickt an Harlans grundheiterer, todüberwindender Tragödie.

3. SCHMIDTBONNS ZWISCHENSPIELE.

Schmidtbonns Weg zum Drama habe ich in dem vorigen Bande dieser Betrachtungen verfolgt bis zu der letzten bedeutendsten Station, die im ‚Zorn des Achilles' gegeben war. Damit war eine wichtige Stufe in der Entwicklung dieses jungen Dichters erreicht, den ich um der Dichtigkeit und Fülle seiner künstlerischen Anschauungen willen, um der sinnlichen Reinheit und kriegerischen Kraft seines Temperaments willen nach wie vor zu den besten Hoffnungen des jungen deutschen Dramas zählen will. Der Vers, der eigene, blutvoll pochende freie Rhythmus, der sich schon im ‚Grafen von Gleichen' gebildet hatte, war hier vollendet, und obwohl die Liebe des Dichters noch mit romantischer Schwärmerei am Zorn des einsamen, stolzen, welttrotzigen Helden hing, gab sich doch in der Gestaltung und Führung der Masse ein Gegengefühl kund, das reineres dramatisches Gleichgewicht, tiefere tragische Einsicht zu verheißen schien.

Kurz vor, mit und nach diesem groß angelegten dramatischen Wurf sind aber andre Werke Schmidtbonns erschienen, deren Bedeutung für diesen wesentlichen jungen Dramatiker hier einmal im Zusammenhang betrachtet werden muß. Es sind nicht eigentlich neue Stationen auf seinem Wege. Es sind keine Würfe, in denen es ums Letzte, ums Ganze, ums Große geht; es sind genußvolle kleine Seitenpfade, Erholungsarbeiten, Zwischenspiele; es sind, um eine Wendung des Dichters selbst zu gebrauchen, Sonaten, wie sie der Musiker

wohl zwischen den großen symphonischen Dichtungen schreibt. Dennoch sind sie der Betrachtung wert, weil sie nicht nur einen liebenswürdigen, wohl zu hegenden Besitz unserer aktuellen Bühne bedeuten, sondern auch als Entfaltungen und Befestigungen der Eigenart dieses Wilhelm Schmidtbonn unser Interesse verlangen.

Am ehesten einen dramatischen Akzent hat von diesen Spielen noch das vom Himmel in die Hände der Berliner Premierenmeute gefallene Kind. Diese Tragikomödie mit dem grade in seiner übergroßen Naivität etwas zu plakatartigen Titel: ‚Hilfe! ein Kind ist vom Himmel gefallen' stellt Schmidtbonns alten Lieblingskontrast auf: die Fahrenden, die Schweifenden, die Ausgestoßenen kommen in eine höchst folgenschwere Berührung mit den Gesättigten, den Wohlgeordneten, den Bürgern. Ein junger Vagabund hat beim Einbruch statt alles Goldes das Mädchen des reichen Mannes genommen, und, statt zu rauben, sehr unerwünschte Gabe, nämlich ein uneheliches Kind ins Bürgerhaus gebracht. Der verzweifelte Vater hat keinen andern Gedanken, als alles zu verbergen und zuzudecken. Die Tochter aber, die junge Mutter, gibt ihr Kind nicht her, sie sucht sich den Vater des Kindes auf und gewinnt sich den jungen, romantischen Strolch für ein arbeits= und sinnvolles Leben. Das Außerordentliche, das Romanhafte dieses Motivs ist sehr glücklich dadurch überwunden, daß das Ganze auf eine zeitlos phantastische Höhe des Tons gehoben, daß Klang und Farbe eines Märchens gewonnen ist. Ein modernes Märchen, dessen schwärmerischer Flug doch unsre grimmigsten Gegenwartswahrheiten streift. Nie habe ich die Menschlichkeit Wilhelm Schmidtbonns wahrhafter, tiefer, geistiger empfunden als in dem sachlichen Mut jener Schlußwendung, da der junge Vagabund dem reichen Schwiegervater=

wider=Willen, Geld abverlangt, weil er und das Mädchen nicht anders ein ordentliches Leben anfangen und behaupten können: „Ich weiß, es hörte sich großartiger an, ein andrer würde sagen: kein Geld, diese ist mir genug. Ich will mich nicht anders machen, als ich bin. Diese und das Geld. Anders will ich nicht. Anders kann ich nicht. Alter, ich bin ein Kind gewesen. Nicht wetten, spielen, rennen will ich mehr. Gib Geld, dann will ich allen Dreck von mir werfen. Dann will ich dir zeigen, daß ich auch noch was wert bin — dir und dieser hier. Gib Geld — dann will ich irgend etwas anfangen, die Kraft an irgend ein Ding hängen." Als bald nach dieser Stelle, in dem schlecht veränderten Text der Berliner Uraufführung, das Mädchen aus=sprach: „Er ist doch ein edler Mensch", da brach der Premierenpöbel in ein Hohngelächter aus. Das muß aufgezeichnet, das soll nicht vergessen werden. Die Aufführung war damals, trotz schauspielerisch guten Einzelleistungen, abscheulich: sie zerstörte die Musik, das Märchenleben des Stückes, bis in den Kern. Das erklärt den Mißerfolg im ganzen; aber nichts ent=schuldigt die ‚idealistische' Roheit dieses speziellen Falls: Ein Publikum von der Effekten= und von der Kunstbörse, das außerhalb des Theaters ausschließlich für die Gelegenheiten, Geld zu verdienen und Geld genußvoll auszugeben, Interesse hat, bekundet höhnische Verachtung, wenn ihm auf dem Theater zugemutet wird, jemand für einen edlen Menschen zu halten, obwohl er weiß und ausspricht, daß ein anständiges Leben ohne Geld durchaus nicht mehr möglich ist. Ein Held auf der Bühne hat von den schönen Ideen zu leben, für welche die Herrschaften im Parkett keine Zeit haben. Sonst ist er eben ein Lump. So weit haben wirs, dreißig Jahre nach Ibsen, mit dem Sinn

für innere Wahrheit gebracht im Berliner Theaterpublikum! Daß der Dichter sich von dieser seelenlosen Philisterromantik so weit beirren ließ, für eine Wiener Aufführung seinen in ehrlich kräftiger Menschlichkeit aufstrebenden Vagabunden zu einem wirklichen Lumpen umzuarbeiten, der Geld erpreßt, ohne das Mädchen abzieht und allen guten Bürgern recht gibt: das hat mich geradezu entsetzt. Der ganze ethische Wert und die ganze dramatische Kraft des Spiels lag ja in der unverdorbenen Menschlichkeit und dem sieghaften Menschenrecht des jungen Landstreichers, dem zur Tugend nichts als Geld fehlt, und der es in der Märchenfügung dieses Gedichtes auch erhält. Diesen innersten Sinn des Stückes um eines Bühnenerfolges willen zu tilgen, war weder erlaubt noch nötig, denn es scheint mir ganz sicher, daß dieses schöne, reine und starke Spiel, so wie es ist, in einer einigermaßen stilvollen Aufführung, vor einem einigermaßen anständigen Publikum noch einmal fröhliche Auferstehung feiern wird.

Von minderm Gewicht als dies aus tiefer Menschlichkeit geholte Märchenspiel sind die vier einaktigen Schwänke, die Schmidtbonn unter dem Titel ‚Der spielende Eros' herausgegeben hat. Aber im Charakterbilde des Dichters sind diese liebenswürdig spielerischen Gelegenheitsarbeiten auch nicht bedeutungslos. Schmidtbonns beste Dichterkraft ist verknüpft mit einer Sinnlichkeit, wie sie so gradlinig, gesund und unerschrocken, so poetisch sachlich in unsrer Zeit nur wenige Menschen besitzen und sehr wenige nur bekennen. Daß in dieser unbefangenen und selbstverständlichen Sinnlichkeit eine Kraft steckt, mit der ein Dichter griechische Menschen aufstehen und wandeln lassen kann, mit der sich erotische Kämpfe und Spiele in klassischer Reinheit gestalten lassen: das war schon

an einigen außerordentlich geglückten Szenen im ‚Zorn des Achilles' zu spüren. Und in diesen griechischen Liebesidyllen übt sich spielend und entfaltet sich nun diese Kraft, die beim großen Wurf dem Dichter Schmidtbonn noch einmal wertvollste Dienste tun wird. Alle leicht, sind die vier Schwänke doch von verschiedenem Gewicht. Fast nichts als eine lustig gezogene Arabeske ist ‚Der junge Achilles', der in Mädchenkleidern unter den Schülerinnen lebt, durch die Liebe entdeckt wird und Abschied nimmt. Ein Boulevard=Motiv, das unschuldig und heiter in der frischen Luft der Schmidtbonnschen Sinnlichkeit wirkt. Eine Nuance pikanter bleibt doch seine ‚Helena im Bade', die erst durch die leidenschaftliche Neugier, mit der Greis und Jüngling durch die Planken spähen, das Gefühl und den Stolz ihrer Schönheit gewinnt. Der Dichter läßt nicht ganz legitimerweise das Szenchen dadurch an Gewicht gewinnen, daß der spähende Jüngling Paris heißt. Aber die versöhnende Naivität, das stets respektvolle Naturgefühl, womit hier selbst die Begierde des Alten nobilitiert wird, ist das künstlerisch Erstaunliche an der Szene. Ein wenig mehr aus der Sphäre des rein Idyllischen tritt ‚Die Versuchung des Diogenes', dessen menschenverachtende Naturkraft das Mädchen, das ihn zur Schadenfreude der jungen Gecken kirren will, allen Ernstes gewinnt. Und noch stärkern dramatischen Akzent hat das Spiel vom ‚Pygmalion'. Die alte, vielgewendete Künstlerfabel bekommt hier einen neuen, ingrimmig lustigen Klang. Denn das Werk, das von der Liebe des Künstlers Leben empfangen hat und nun, der Welt überliefert, sich vom Schöpfer weg dem reichen Mäzen zuwendet, verliert wieder sein Leben, da der Bildner ihm seine Liebe entzieht, und der reiche Mann hat doch nichts als einen toten Stein gekauft.

Mit dieser tiefsinnigen Parabel von ‚Künstlers Erdenwallen', die vielleicht nicht unabhängig, aber auch nicht unwürdig neben der entzückenden Szene Goethes steht, steigt die Reihe der Schmidtbonnschen Idyllen vom körperlichen zum geistigen Eros hinauf, der sein Spiel nicht mehr mit den Zeugenden, sondern mit den Schaffenden hat.

Als das jüngste der Schmidtbonnschen Zwischenspiele ist jetzt das ‚Legendenspiel' erschienen: ‚Der verlorene Sohn'. Der Dichter hat hier aus seinem Jugenddrama von der ‚Mutter Landstraße' ein szenisches Oratorium gemacht; mit umgekehrtem Ausgang freilich, wie es die alte heilige Parabel von der nie aufhörenden Liebe gebot. Er hat diese Legende nicht, wie der Franzose André Gide in seinem wundervollen Prosagedicht, psychologisch vertieft: er hat sie eher vereinfacht. Er hat sie auf drei volksbuchhaft schlichte Bilder gebracht: der Sohn, der sich, vom Verführer gerufen, aus den Armen der zärtlichen Eltern losreißt; der Sohn, der in der Stadt von Kupplerinnen, Dirnen, Betrügern und treulosen Freunden zugrunde gerichtet, als Falschspieler und Bettler ausgetrieben wird; der Sohn, der mit Schwären und Lumpen bedeckt im väterlichen Haus zu den Schweinen einkriecht und, gegen den Zorn aller, von der Liebe des Vaters wieder aufgenommen wird. Diese Szenen, die immerfort in mächtige, chorartige Ensembles münden, sollen in der Arena gespielt werden und sind offenbar gleich für die Freskowirkung solches Festspiels geschaffen. Im ‚Zorn des Achilles' schon war es zu merken, daß die Regiekunst Max Reinhardts ganz unmittelbar auf diesen Dichter gewirkt hat, und hier, wo es sich nun weniger um die dramatische Austragung psychologischer Gegensätze als um den szenisch sinnlichen Ausdruck gewisser

Elementarempfindungen handelt, ist dieser Einfluß natürlich noch deutlicher und noch vorteilhafter. Am Schluß, da alle gesprochen haben und nun auf den immer noch schweigenden Vater blicken, der sein Gesicht verhüllt hat; da der Vater endlich sein Kleid fallen läßt und das jubelnde Wort der Gnade ausruft: „Heimgekehrt! er ist heimgekehrt"; da einer um den andern bezwungen ihm beistimmt, bis schließlich ein brausender, einstimmiger Chor aus den Wolken herab, von der Erde empor singt: „Heimgekehrt, heimgekehrt! unser Sohn ist heimgekehrt"! — da muß eine mächtige, festliche Wirkung zu erreichen sein. Über den Charakter eines Festspiels geht die Bedeutung dieses Gedichtes freilich nicht hinaus, weil der Sohn, seine Flucht, sein Elend und seine Rückkehr uns nicht durch irgendwelche besondern Kräfte innerhalb seiner Menschlichkeit wichtig gemacht werden. Nicht zur dramatischen Erschütterung, nur zur lyrischen Einstimmung reichen diese ganz umrißhaften, rein typischen Gestalten hin. Aber die lyrische Kraft, mit der des Dichters reine Sinnlichkeit sich wie eben auf der hellenischen Erde, so hier auf dem biblischen Grunde anbaut, hat wiederum ihren künstlerischen Reiz und ihren persönlichen Wert. Die Kraft ist hier aufs neue bewährt und erprobt, mit der der Dramatiker Schmidtbonn nach diesen schönen Zwischenspielen nun wieder zu einem großen Schlage ausholen möge — ein besonderstes Schicksal mit der Kraft seiner Seele zum allgemeinsten Geschick unsrer Tage deutend. Die romantischen Weltwanderer, die er so liebt, zur tragischen oder heitern Versöhnung führend mit jener Welt, die sich um Herd und Haus ordnet, und die er nicht weniger liebt.

4. HUGO VON HOFMANNSTHALS NACHSPIELE.

Die Zeit, in der jugendlicher Enthusiasmus durch Hugo von Hofmannsthal eine Erneuerung deutscher Dramendichtung erhoffen konnte, ist wohl endgültig vorüber. Seine aus der reinen Lyrik emporringenden Versuche, auf dem harten Boden wirklichkeitsmächtiger, willenskräftiger Gestalten Fuß zu fassen, dürfen als gescheitert gelten. Auf den Krampf der ‚Elektra', die taumlige Überanstrengung von ‚Oedipus und die Sphinx' folgte das sehr liebenswürdige, aber sehr bequeme Spiel von ‚Christinas Heimkehr'. Und dann gab es nur noch Nachspiele: Die geschmackreiche Nachdichtung des mittelalterlichen Moralspiels ‚Jedermann' scheint mir mehr kunstgeschichtliches als kunstlebendiges Interesse zu verlangen. Und im übrigen hat Hofmannsthal, nachdem seine ‚Elektra' den Komponisten Richard Strauß angelockt hatte, den Weg zur Oper gefunden. Doch aber wohl nicht zufällig gefunden, denn sein im Kern lyrisches Spiel hatte von je einen natürlichen Zug dazu, sich auf die Musik zu stützen, in ihr volle Wirkungsmöglichkeit zu finden. So hat Hofmannsthals dramatisches Versuchen operntextliche Nachspiele gehabt. Zuerst den ‚Rosenkavalier', der eben ein g u t e r Operntext ist. (Daß er mit einigen nicht elementaren, aber doch dichterischen Lyrismen ungewöhnlich scheint, spricht nur für den Tiefstand unsrer sonstigen Operntexte, nicht für ein irgendwie selbständiges Gewicht dieses ganz im herkömmlichen Spiel hängenden leichten Sprachgeflechts.) Dann aber

schrieb Hofmannsthal das Buch zur ‚Ariadne auf Naxos' und dies ist ein so guter Operntext — eine so tief=gründige Verknüpfung der musikalischen Möglichkeiten mit den Unmöglichkeiten der ‚Oper', eine so wesenhafte Aufhebung des Realen im freien Spiel —, daß hier das Land dichterisch=menschlicher Werte betreten und das Gebiet dramatischen Formreizes zumindest ge=streift wird.

Die zwei Akte von Molières ‚Bürgerlichem Edel=mann', an die die (inzwischen ja verselbständigte) ‚Ariadne' ursprünglich geknüpft war, sind freilich ganz ohne tieferes Interesse. Sie sind bei aller ge=schickten Bearbeitung an sich herzlich langweilig (wie heut ach so vieles des hochzurespektierenden Meisters Molière) und sind vollends im Gefüge des künstlerischen Organismus von Übel. Denn sie stehen zu der pracht=vollen Idee der Oper fast lediglich im Verhältnis eines vorbereitenden Apparates, und das wirkliche Kunst=werk duldet kein bloßes Mittel, verlangt, daß jeder Teil nicht nur diene, sondern zugleich das Ganze sei, inner=lich erfüllt vom Leben der im Zentrum sitzenden Idee. Wenn aus der Beziehung des protzigen Herrn Jourdain zu seinen angeschwärmten Kavalieren eine Wider=spiegelung der Hofmannsthalschen Idee nicht zu ge=winnen war, so durfte ihrer bloß technischen Not=wendigkeit in einem rechten Kunstwerk niemals solch ein Raum gewidmet werden. Es ist eine nur theatralische Verkoppelung eines schlechten und eines guten Stücks. Dem bloß technischen Bedürfnis des guten Stückes: Der Befehl des ahnungslosen Parvenus, die seriöse Oper und den italienischen Liederschwank auf einmal zu spielen — diesem Bedürfnis hätte eine ganz kurze Introduktionsszene wirksamer genügen können. Aber, sobald nun der Preis einmal bezahlt ist und Hofmanns=

thals selbständige Dichtung anhebt, entsteht vollendete Wortkunst.

Und zwar beginnt dies Meisterwerk Hofmannsthals keineswegs erst mit der Oper; das Vorspiel der tragischen und der Grotesk=Spieler, auf die der Befehl zur Zusammenlegung ihrer Produktionen hereinstürzt, gehört schon im vollsten Maße dazu. Daß ein so aller Bühnenkünste kundiger Thebaner wie Hofmannsthal die Rivalität der Volkssängerin und der Diva aufs amüsanteste zu geben versteht, ist nicht überraschend. Wie die heitere Muse, verkörpert durch den Tanzmeister, und die tragische durch den Mund des Musiklehrers, ihre Kinder tröstet und ihrer unbedingten Überlegenheit versichert: das ist trotz der Rokokomotive von gegenwärtigster Lebendigkeit. Und eine Äußerung, wie sie aus dem Kreise der Volkstümlichen fällt: „Wäre ich der König, ich ließe von Polizei wegen jedes Musikstück verbieten, das ein Kanarienvogel nicht vom ersten Hören nachsingt", hat immerhin etwas Monumentales. Das Schöne aber ist erst, daß dieser Kontrast nun nicht mehr, wie die Albernheiten des Herrn Jourdain, ein bloß technisch verbundenes theatralisches Sonderamüsement bedeuten, sondern bereits im notwendigen Zusammenhang mit dem geistigen Zentrum des Gedichtes stehen. Denn alsbald erscheinen die Lakaien, um in einem Lakaienton von amüsantester Überlegenheit den Spielern die Wünsche ihres gnädigen Herrn auszurichten. Und nun gewinnt der Kontrast zwischen den Volkssängern und den Opernkünstlern bereits geistige Bedeutung. Zerbinetta hat gar nichts dagegen: sie findet den Unterschied zwischen Naxos und einer venetianischen Gasse nicht sehr bedeutend, sie findet das gleiche Allgemeine und Gemeine überall und ist gern bereit, ihre Späße auch auf Naxos zu treiben.

Ariadne aber ist empört; sie hält auf die Würde ihrer Kunst, man kann sie nur mit der Schmeichelei locken, daß sie gerade, wenn sie mit der Tänzerin zugleich auf der Bühne steht, ihre ganze Einsamkeit und überlegene Größe fühlbar machen wird. Viel tiefer ist der Widerstand, den der Komponist der Oper leistet. Es ist amüsant zu sehen, wie hier, wo die Überwältigung eines Idealisten durch die blöde Materie gezeigt werden soll, sich Hofmannsthals Sprache für einen Moment aufs innigste mit Frank Wedekinds Dialogen berührt. Das Gemeinsame dieser Geister, die an den beiden Enden der modernen nihilistischen Romantik stehen, der eine in mystisch melancholischer, der andre in materialistisch zynischer Haltung, wird deutlich, wenn man hier den Komponisten mit fanatischer Verzweiflung gegen Situationen anrennen und unterliegen sieht. Dies verbohrte Vorsichhinsprechen, diese monologischen Schreie mitten im Dialog sind ganz Wedekind, und die erste Äußerung, die der Komponist nach Empfang der Nachricht tut: „Eine innere Stimme hat mir von der Wiege an etwas Derartiges vorausgesagt", erinnert so völlig an die Äußerungsart des Alwa Schön, Carl Hetmann oder König Nicolo, daß man (bei Hofmannsthals hemmungsloser Empfänglichkeit für jeden starken literarischen Eindruck) wohl an eine direkte Abhängigkeit glauben darf. Aber der dann folgende Dialog zwischen dem Komponisten und der Zerbinetta hat trotz höchster Gleichheit im Thema schon gar nicht mehr den straffen, hart bohrenden Ton Wedekinds, sondern die weichere, mehr gelockerte Rhythmik des Wieners. Denn während der Tondichter in verzweifelter Opposition der Tänzerin den Sinn seiner tragischen Dichtung vom Wesen jener Liebe, die nur mit dem Tode enden kann, erklärt, leugnet sie ihm keck in die Augen

hinein die Existenz solcher Liebe: Ariadne sei ihresgleichen und der ersehnte Tod schließlich nur der neue Mann — der ruhig so hübsch blaß und dunkeläugig wie der Komponist sein dürfe. Und während noch der Komponist das Wort auf den Lippen hat, daß er diese Stunde nicht überleben werde, zwingt ihn ihr Blick schon mit verführerischer Gewalt, die Vergänglichkeit solches Sterbewillens zu ahnen. Dieses Zerbrechen eines hohen Pathos an einer rüstig gemeinen Sinnlichkeit ist nun freilich nicht wie bei Wedekind mit dem grimmigen Wohlgefallen des Materialisten gegeben, hart, scharf und klar: es ist ein wortlos weiches Ineinandergleiten, ein unmerkliches, zitterndes Einsinken der Kontraste. Aber der Komponist ist jedenfalls belehrt, daß sein tragisches Gedicht von der heroischen Liebe nicht schlechter wird, wenn der freche, lustige Alltag der Zerbinetta hineinkommt! Und so beginnt das Spiel.

Ariadnes Klage baut sich in Versen von geschlossener Wucht auf. Die kleinen, klingelnden Tröstungen der vergnügten Harlekine zerschellen ohnmächtig an diesem Pathos. Uns plötzlich wird sichtbar, was dies Ariadnemotiv, was diese Liebende, die den Tod erwartet und die doch dem neuen Gott des Rausches verfallen wird, was sie im Werke Hofmannsthals bedeutet. Die Flucht der unablässigen Verwandlung hat diesen Dichter von Anbeginn gequält. „Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt und viel zu grauenvoll, als daß man klage, daß alles gleitet und vorüberrinnt.“ Und jetzt baut er sich in Ariadne voll tragischer Ironie das Ideal einer großen Treue, die ein Erlebnis festhalten, ihre Persönlichkeit im Strudel des Gleitenden bewahren will. Sie muß erkennen, daß das nicht dem Lebendigen vergönnt wird, und deshalb steigert sie

Hofmannsthals Erkenntnis mutig zu den starken Versen empor:

Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:
Es hat auch einen Namen: Totenreich.
— — — — — — — — — — — — — —
Hier ist nichts rein!
Hier kam alles zu allem!

Der alte romantische Todeswille bricht hier auf einem neuen Wege durch, der der alten heiligen Sehnsucht des Novalis an Reinheit und Gradheit jedenfalls näher ist als jene schwülen Schluchten Wagnerscher Sinnlichkeit, die zuletzt dahin wiesen.

Aber nun, im Augenblick, da Hofmannsthals romantische Weltverzweiflung, jenes tragische Überranntsein des Sensitiven, dem „alles nahe" ist, ihren höchsten, reinsten Punkt erreicht, da mischt sich mit ironischem Schwung eine Weltlust, ein Wirklichkeitssinn ein, wie dieser Dichter sie bisher nicht besessen oder mindestens so ursprünglich fromm, so künstlerisch rein, so lyrisch stark noch nicht ausgedrückt hat. Zerbinetta kommt und setzt in drolligster Opernmanier zu ihrer Arie an, die aber bald und ohne allen Zwang sich zu einem wundervollen lyrischen Gleichnis erhebt. Zwischen der tragisch trauernden Prinzessin und der viel geliebten kleinen Kokette wächst eine ebenso tragische wie komische Gemeinsamkeit auf. Den Tod der Verlassenen auf der wüsten Insel kennt Zerbinetta sehr gut. Sie ist ihn hundertmal fröhlich, lebendigen Geistes gestorben und auferstanden in neuer Liebe: „Als ein Gott kam jeder gegangen, jeder wandelte mich um." Noch versteht Ariadne die Sprache der andern nicht und voll unnahbaren Hochmuts zieht sie sich in die Höhle ihres Grams zurück. Zerbinetta exekutiert in einem absichtlich vollkommen konventionell gehaltenen

Harlekinspiel eine Illustration ihrer Erfahrungen. Aber da kommt er, der reizende Knabe, der junge Gott — Bacchus! Dryade, Najade und Echo melden ihn an. Ihre Zwiesprache muß die Vorgeschichte des jungen Gottes geben, und das ist dramatisch unzureichend, prägt sich gerade in der aufgeregten Aufteilung unter mehrere Stimmen nicht ein. Aber wir haben es hier nur mit einer lyrischen Dichtung, szenischer Form sich nähernd, zu tun, wie es alle besten Werke Hofmannsthals bisher waren, und in diesem Sinne ist die Exposition des Bacchus wundervoll. Denn wie aus dem bloßen Liebhaber der Zerbinetta Hofmannsthals Vers den zauberisch verwandelnden Gott aufwachsen läßt, so schafft er hier aus dem Bacchus den jungen, eben an die Schwelle der Liebe tretenden Mann, dessen Zauber ein völlig menschlicher ist. Göttliches und Gemeines neigen sich in einer wundervoll lebendigen Mitte zu einander. Der Semele Sohn ist im Feuer geboren, das zarte Kind ist plötzlich ein Knabe, ein Mann geworden, zu abenteuerlicher Fahrt steuernd und (die entscheidende, tiefsinnigste Erfindung Hofmannsthals): er hat bei der Circe gelegen, und sie hat ihn nicht verwandelt! Die Feuerprobe des ersten Sinnenaufruhrs ist bestanden, und kein Tier kam heraus, sondern ein Gott; der junge zum höchsten Glanz der ersten wirklichen Liebe bereite Mann. Nun ertönt unsichtbar die Stimme des göttlichen Jünglings, und sein Lied zähle ich zu den schönsten Versen, die Hofmannsthal je geschrieben hat:

Circe, kannst du mich hören?
Du hast mir fast nichts getan —
Doch die dir ganz gehören,
Was tust du denen an?
Circe, ich konnte fliehen,

Sieh, ich kann lächeln und ruhn —
Circe, was war dein Wille
An mir zu tun?

Wer Verse wahrhaft hören kann, der muß von der Vollkommenheit dieser Zeilen erschüttert sein. Wie viel süße, kühne Neugier tummelt sich hier! Welch herausforderndes Necken und stolzes Innehalten, wie ganz und gar der knabenhaft ungelenke Schwung des eben erwachten Jünglings! Und dies wundervolle Fragen, Stocken, Innehalten und Zaudern in den drei betonten Silben der letzten Zeile! Dieser Rhythmus spiegelt sich im Ganzen des Liedes dann weiter: in den beklommen fragenden Mittelstrophen, aus denen sich der Schluß wieder triumphierend emporreißt. Mit diesem Liede lebt der Jünglingsgott vollkommen, ehe er aufgetreten ist. Hier kann der sprachkünstlerisch Eingestellte recht deutlich machen, warum „Oper" ihm ewig problematisch bleibt: — weil die Musik den dichterischen Wert „verdeckt". Straußens Musik zu diesen Versen ist gewiß sehr schön, und den klingenden Wirbel der Becken, der jedesmal das Wort „Circe" umbrandet, werde ich lange im Ohr behalten. Aber einen Komponisten von der Enthaltsamkeit, daß er lediglich die eingeborene Melodie des Dichters instrumentierte, gibt es nicht. Jeder Komponist legt über die Verse (bestenfalls ihren letzten Sinn, ihr Ergebnis treffend) seine eigene Musik. Das ist seine Notwendigkeit und also sein Recht — aber für den, der Sprachmusik vernehmen kann, bleibt es immer eine Barbarei, etwa so, als ob man vollkommene Bronzen in den Ofen würfe, um Stoff für einen neuen Guß zu erhalten. Für den, der die Musik der Dichter vernehmen kann, ist die Schönheit der Zeile „An mir zu tun?" durch keine andre Musik zu überbieten, durch jede nur zu stören.

Sie kündet den göttlichen, den zum Manne erwachten Knaben unübertrefflich schön.

Und so verkündet erscheint nun der Gott, von der männerkundigen Zerbinetta, die seinen ganzen Zauber zu würdigen weiß, gemeldet. Sie stehen vor einander, Mann und Weib. Er ahnt eine neue, stärker verwandelnde Zauberin als Circe, sie erwartet in ihm den ins Reich der ewigen Treue hinüber verwandelnden Totengott. Sie schmelzen ineinander, und der erwartete Tod springt als die Erneuerung des Lebens aus ihrer Umarmung hervor. Ariadnes Schmerzen sind unverloren, denn an ihrer Überwindung wird der Jüngling zum Gott, dessen reine Glut ihren Tod in Leben umschmelzen kann:

Laß meine Schmerzen nicht verloren,
Bei dir laß Ariadne sein!

— — — — — — — — — — — — — — —

Deiner hab ich um alles bedurft!
Nun bin ich ein andrer als ich war,
Durch deine Schmerzen bin ich reich,
Nun reg ich die Glieder in göttlicher Lust!
Und eher sterben die ewigen Sterne,
Eh denn du stürbest aus meinen Armen!

Die Schmerzenshöhle der Ariadne verwandelt der Wink des Gottes in ein Brautgemach, und während das heroische Paar unter Weinlaub und Epheu verschwindet, tanzt noch einmal Zerbinetta vorbei, um uns zu erinnern, daß nichts geschehen ist, als was sie aus uralter Erfahrung vorhergesagt hat:

Kommt der neue Gott gegangen,
Hingegeben sind wir stumm.
Und er küßt uns Hand und Wangen,
Und wir geben uns gefangen,
Sind verwandelt um und um.

Zerbinetta hat Recht behalten und hat doch nicht recht. Denn Ariadne, die als Mensch ihr Schicksal teilt, ist doch nicht ihresgleichen. Verwandlung ist ein allgemeines Los, aber der heroische Irrtum der Treue erst gibt Menschenwert. Über die alltagskluge, hemmungslos fügsame Dienerin der Verwandlung erhebt sich Prinzessin Ariadne durch ihren, wenn auch vergeblichen, Widerstand zum Rang einer Persönlichkeit. (Die praktisch heitere Zerbinetta bleibt ganz im Typus.) Nur an der Größe ihrer todeswilligen Trauer vermag der Jüngling zum Gott zu reifen. Ihre Schmerzen sind unverloren! Mitten im wahnsinnigen Wirbel der Verwandlungen zeigt Hofmannsthal in dem Treuverlangen der Ariadne zum erstenmal menschliches Heldentum als einen Sinn. Die heroische Geste des Oedipus, der in seinen Taten wohnen wollte, brach zusammen. Die Heiterkeit der Christina schien mir literarisch erzwungen. Das graziöse Getändel des Rosenkavaliers sagte mir nichts. In dieser Ariadne höre ich zum erstenmal einen echten Ton wahrhaft erkämpfter Freude, ehrlich erlittenen Weltgenusses aus Hofmannsthals Saitenspiel. Ein Mut zum Leben klingt auf, der den Tod wahrhaft erfahren und überwunden hat als die schöne Illusion des Beharrenden, ein Mut, der mit einem „Stirb und Werde" das Ich in die Wellen der Verwandlung wirft.

Dies Spiel ist mit seiner prinzipiellen Vernichtung dramatischer Illusion durch die Kreuzung zweier verschiedenen Stile ein glänzender Operntext. Es ist in der Verflechtung einer heroischen und einer burlesken Stimmführung ein artistisches Spiel von großem Theaterreiz. Aber wichtiger als das alles scheint mir, daß es mehr als ein Operntext und keineswegs nur eine artistische Spielerei ist — vielmehr eine wirklich dichterische Schöpfung. Denn wie hier das Heroische

mit der Fackel des Banalen beleuchtet und doch nirgends versengt, sondern nur reingeglüht wird: das ist wahrlich die Erfindung und die Tat eines Künstlers, eines Dichters.

Dies Gedicht ‚Ariadne auf Naxos' wird leben — vielleicht sogar länger als seine Oper. Und darüber hinaus wird von der Kunst dieses Österreichers, der nicht zum Drama gelangte (weil seiner Sprache der Aufschwung freizielenden Willens fehlte), doch eine Dichterspur in Deutschlands kommender Dramatik bleiben. So sehr seine Wortkunst bereits von Epigonen zu Kostümstücken und schwülstigen Theaterlyrismen mißbraucht wird — in ihr leuchtete zum ersten Male jene Farbe neuer Lebensangst und Lebenssehnsucht rein auf, die auch der künftige dramatische Freskomaler auf seiner Palette nicht wird entbehren dürfen.

5. DRAMATURGISCHE RESIGNATIONEN.

Die jungen Dichter, die ich vor bald einem Jahrzehnt zuerst als dramaturgische Hoffnungen begrüßt habe, sind heute keine Hoffnungen mehr, keine chaotisch schönen Möglichkeiten, sondern ein sehr bestimmter und nur zu fest umgrenzter Besitz. Wenn einer in acht Jahren sein dramatisches Motiv in sechs Variationen vorgeführt und nie etwas eigentlich Neues gebracht hat, so muß man sich daran gewöhnen, sein Wesen als unveränderlich hinzunehmen, so kann man wohl noch neue und vielleicht glücklichere Variationen von ihm erwarten, aber keine neue Melodie mehr. So ist es mit Paul Ernst, der sich starr und starrer in seiner Art vollendet, der für niemand mehr Hoffnung oder Furcht ist, sondern etwas unerschütterlich Gegebenes, das man lieben oder hassen, ablehnen oder hinnehmen, bewundern oder verwerfen kann. Überraschen aber wird er ganz bestimmt nicht mehr. Er schafft nicht neue Form für neue Erlebnisse: er schlägt mit lange fertigem Prägstock jedes Motiv, das ihm in die Hände kommt, nach seiner Währung. Er schafft mehr Beispiele für sein dramatisches Prinzip als Dramen. Und nicht nur Beispiele, sondern bewußte Gegenbeispiele. So hat er auf die Schar der romantischen Ninon-Dramen seine Ninon gesetzt, so gibt er jetzt nach Hofmannsthal und Emil Ludwig*) seine ‚Ariadne auf Naxos' heraus.

*) Vergleiche außer dem vorhergehenden Aufsatz: „Neue Wege zum Drama" Seite 297.

Ariadne muß nach Paul Ernsts Tragödienschema ihre Schuld haben, und so ist sie hier die Mörderin ihres Vaters; und daß der nichtsahnende Theseus dies erfährt, sich deswegen von ihr innerlich abwendet und vom Volk erschlagen wird, das macht die Fabel des Stückes aus. Seinen eigentlichen Inhalt aber bilden die großen ethischen Kontroversen, die sich bei Ernst mehr und mehr an Stelle des eigentlich dramatischen Dialogs setzen, und die durch Zeilen von solcher logischen und grammatischen Verzwicktheit wie die folgenden charakterisiert werden:

Die Götter leben wohl ein höher Leben,
Doch machtlos sind sie in der Welt der Menschen,
Auch wenn gering die Welt der Menschen ist,
Wenn (!) einer tut, was Recht.

Man beachte diese zwei durcheinandergeschobenen Wenn! Kants Stil ist Lyrik dagegen. Trotzdem ent=steht der komische Eindruck, den der Irrtum eines rein logischen Kopfes, der sich einfach in der Form ver=greift, erzeugen müßte, auch jetzt noch bei Paul Ernst nie; weil aus seinen kniffllichsten und kältesten Moral=diskussionen sich doch immer wieder der Ton einer Leidenschaft aufschwingt, ein dichterischer Ton, wie er nur in Menschen von eigener Größe klingt. Dionysos, der die leidverklärte Seele der Ariadne aus dieser Welt moralischer Abrechnung zu sich emporhebt, er wird wirklich ein durchscheinend geistiges, göttliches Wesen, wenn ihn solche Worte verkünden:

Den Gott begreif ich nun, der zu mir sprach,
Begreife, wie ich mehr wie euresgleichen;
Von Bösen stamm ich, böse tat ich selbst,
Doch was ich tat, bezahle ich mit mir
Und kenn' eure niederträcht'ge Rechnung
Und feige Wage des Gewissens nicht:

Mir ward ein Gott, ich habe einen Gott,
Der mir versprach, zu sich mich zu erheben.
Vor euresgleichen hab ich keine Furcht,
Vor euerm Leiden nicht, vor euerm Tod
Und euerm kümmerlichen Leben nicht;
Ich lebe und bin tot und leide glücklich,
Bin Mensch und Nichtmensch, denn ich bin in Gott.

Diese seltsam charakteristische Mischung pedantisch argumentierender Moraltheorie und frei strömenden dichterischen Gefühls wird dem Drama Paul Ernst bleiben. Hier sind keine Erwartungen mehr.

Und eben so wenig rettet Hoffnung oder Furcht heute noch den Dichter, der am äußersten Gegenpol theatralischer Möglichkeiten Paul Ernst gegenübersteht — unsern liebenswürdig rasenden Ajax, den naivsten Antimoralisten: Herbert Eulenberg. Daß er in diesem Jahre den Schillerpreis bekommen hat, das wird gewiß am wenigsten einer schelten, der vor zehn Jahren, als die verehrten Preisrichter noch nicht den Namen Eulenberg kannten, mehr als eine Lanze für diesen Dichter gebrochen hat. Und überhaupt soll man sich freuen, daß diesmal nicht ein halbblütiger Theater=literat, sondern ein vollblütiger Poet gekrönt wurde. Aber daß dies Preiswerk an sich, daß die ‚Belinde' preiswürdiger und der Idee der dramatischen Form irgendwie näher sei als Eulenbergs ganze bisherige Produktion, das wird wohl niemand behaupten können. Im Gegenteil sind die ersten drei Akte, die dem Dichter zum erstenmal einen Publikumserfolg bringen (den man seiner Person gewiß gern gönnt), das Konventio=nellste und Uneigenste, was Eulenberg geschaffen hat: die ewige Enoch=Arden=Geschichte vom heimkehrenden Gatten, der die Frau mit einem andern verlobt findet, der aber (denn er spielt Eulenbergs Berserkerposaune

in Dur, der Rivale in Moll) den Gegner durch ein amerikanisches Duell aus der Welt schafft. Das ist theatralisch runder, aber auch innerlich uninteressanter als alles, was Eulenberg bisher gemacht hat. Dann aber muß die zarte Belinde um ihres Reinheitsbedürfnisses willen aus der Welt, in der ihr zwei Männer nahe waren, und wird als die echte Schwester des grotesken Hyacinth fühlbar, der sein Liebesbedürfnis nur in Briefen entlud, als deren Empfänger jetzt ein kleiner, buckliger Jude sich herausstellt; und erst diese beiden ‚gefährlichen' Akte in ihrer tragikomischen Verknüpfung der beiden Geschwister „vom letzten Adel", machen dem Dichter Eulenberg Ehre. Aber es ist charakteristisch, daß hier, wo in Wendungen bester romantischer Tradition der Poet Eulenberg wieder erwacht, die Theaterwirkung erlahmt, die von der bloß konventionellen Dramatik der ersten Akte wenigstens ausgeht. Denn diese letzten Akte sind eben undramatisch, ihre Kontraste sind rein stimmungsmäßig gereiht, exzentrisch ausgekostet, lyrisch variiert, aber nicht zu großen kämpferischen Rhythmen geordnet. Man braucht nur daran zu denken, welche dramatischen Akzente Kleist seiner Alkmene abgewinnt, die vor einem ganz ähnlichen Problem steht wie Belinde, um einzusehen, daß es zuletzt ein Mangel an geistiger Übersicht, ein Nichtbegreifen der vom eignen Blut heraufgebrachten Probleme ist, was Eulenbergs poetische aber dialektisch unaufgeklärte Kraft vom Drama entfernt. Über die einseitig lyrische Verzückung, den tief unsozialen und daher undramatischen Schwärmersinn kommt er weder im Lachen noch im Weinen hinaus. Der Abstand dieses reichen Talents zur dramatischen Form bleibt immer der gleiche.

Wo ist Hoffnung? Hoffnung ist überall, wo Chaos ist, unfertig gärende, zischende, brausende Lebensmasse.

Chaos, wie es einmal in den Anfangswerken Frank Wedekinds war. Jetzt ist auch dies große Talent längst in seinen erotischen Monomanien erstarrt, und sein pedantischer Immoralismus, dessen kalte Intellektualität nur in Paul Ernsts Moralismus seinesgleichen findet, schafft leblos anmaßende Bühnenungeheuer wie ‚Franziska'. Mit größeren Posaunen ist nicht leicht ein neues dramatisches Werk im Volke ausgeblasen worden als diese ‚Franziska'. Es nennt sich sogleich: ein Mysterium und kargt auch sonst mit den herausforderndsten Faustparallelen nicht. Und Wedekinds Anhänger, die in demselben Grade zahlreich und energisch werden, in dem der Dichter sich in seiner Pose des verkannten und misshandelten Genies befestigt, sind auf diesen Vorschlag auch mit Begeisterung eingegangen. Sie verkünden allgemein, dass Wedekind einen neuen Faust geschrieben habe, und zwar einen „weiblichen Faust".

Hier stock ich schon. Ist ein weiblicher Faust nicht etwas wie eine contradictio in adiecto. Ist Faust nicht als der immerbewegte, der ewig suchende, eben der spezifisch männliche Typus?

„Der Mann wird nie vom Glück so sehr gemieden,
Als er es meidet, denn er faßt es nimmer,
Gleichgültig wird es besser, wird es schlimmer,
Er hört nicht auf, das Dasein umzuschmieden.

Er widersteht nicht, sich im Meer zu baden,
Und forscht, vom hellen Leben abgezogen,
Ob Gott sich nicht verbirgt im Schoß der Grüfte."

Dies ist nach Hebbels Definition der Mann und es ist zugleich die Definition von Faust. Vom Weibe aber sagt er: „Was sie auch hat, sie hat es ganz und immer, sie freut sich an des fernsten Sternes Schimmer, allein

sie schließt sich ab in klarem Frieden". — Wenn dies, natürlich keine absolut deckende Formel für irgendein wirkliches Individuum, aber doch die Norm für den großen weltbildenden Gegensatz der Geschlechter ist, so kann der „weibliche Faust" niemals eine typische Menschheitsangelegenheit sein, sondern nur ein individueller, höchstens zeitgeschichtlich aktueller und jedenfalls pathologischer Einzelfall. Darüber ließe sich, sofern es die Bewertung der Wedekindschen Dichtung beeinflussen soll, streiten, wenn der Dichter selbst anderer Ansicht wäre. Aber Wedekind ist offenbar durchaus der Hebbelschen Ansicht über das Verhältnis der Geschlechter, denn seine Franziska wird nicht wie Faust d u r c h immerwährendes Streben, sondern v o n ihrem immerwährenden Streben erlöst, indem sie bei ihrem Kind, und bei einem Manne, der „an Güte glaubt", Ruhe findet. Um aber zu diesem sehr bekannten Ziele der Weiber zu kommen, war der Faustsche Drang, der sie durch den Auerbachkeller, ein Gretchenschicksal, den Kaiserhof und die Landschaft Helenas führte, kein notwendiger Weg, sondern ein bloßer Umweg. Insofern also kann schon das Ziel, die Gesamtrichtung des Wedekindschen Werkes an menschheitlichem Interesse mit dem Goetheschen Mysterium nicht einmal verglichen werden.

Aber für ein Kunstwerk ist der Weg wichtiger als das Ziel. Und es könnten auf Franziskas Irrwegen so reiche dichterische Offenbarungen verstreut sein, daß sich ein Vergleich mit der reichsten Dichtung Deutschlands doch rechtfertigte. Aber ist dem so? Hier macht uns nun bereits die Tatsache stocken, daß überhaupt eine bewußte Anlehnung an ein literarisches Vorbild erfolgt. Denn Goethe hat nur das Schicksal seiner eigenen Seele, nicht ein literarisches Vorbild zum

Leitstern seiner Produktion gehabt. Es ist charakteristisch, daß die ersten sechs Bilder, die in halb ironischer, halb pathetischer Weise den Faust nachahmen, künstlerisch hinter den drei letzten der ‚Franziska', wo Wedekind wieder ganz „Narr auf eigene Faust" zu sein wagt, an dichterischen Werten weit zurückstehen. Allerdings die ersten Bilder werden es wohl sein, die den Erfolg machen. Es gibt ja da alles, was das Philisterherz mit angenehmem Gruseln erfüllt. Eine sehr rüde Weiberkneipe mit Mord, eine Ehe zwischen zwei Frauen mit Selbstmord (Franziska läßt sich nämlich von ihrem Mephisto Veit Kunz in Männerkleidung hüllen, damit sie losgebunden, frei, erfahre, was das Leben sei), ferner eine Kindsabtreibung, eine Hofintrigue mit erotischem Spuk und nacktem Theater und sonst noch allerhand Auffallendes und Provokantes. Und Wedekind steht wieder als der große Antiphilister, als der Freieste der Freien da. Ist er das wirklich? Ich denke, daß Nietzsches Wort entscheiden muß: Nicht das frei „wovon", sondern das frei „wozu" ist wesentlich! „Deinen herrschenden Gedanken will ich hören und nicht, daß du einer Kette entlaufen bist." An dieser Zielklarheit hat es der Wedekindschen Freiheit von Anfang an gefehlt; sie ist wesentlich negativ, und nur für die Jugend (für die Zeit, in der das wundervolle ‚Frühlings Erwachen' entstand) bedeutet die negative Freiheitsbegeisterung eine künstlerische Kraftquelle. Der spätere Wedekindkultus ist wesentlich das Werk snobistischer Philister, die sich frei dünken, wenn sie in allem das Gegenteil von dem tun und sagen, was die Konvention anständig nennt, und die auf diese Weise von der Konvention genau so abhängig bleiben, wie jeder andere Philister. Und Wedekind selber? Ist er mit seinem

moralistischen Fanatismus für die Nacktkultur etwas anderes als ein eifernder Pedant? Stellt dies immerwährende Umkreisen des einzig einen erotischen Problems, das wieder dieses ganze „Mysterium" erfüllt, nicht einen beträchtlichen Mangel an zielgebender Idee dar? Wedekind hat keineswegs mehr die Freiheit, die den großen Künstler macht, er hat nur den phantastischen Ingrimm eines Moralisten, und zwar, das ist seine Schwäche, aber auch sein Reiz, eines Moralisten ohne eigentliche Moral. In seinem zweiten Akt glaubt er gegen das Wesen der Ehe zu polemisieren (am Beispiel von zwei miteinander verheirateten Frauen!) und bittet dazu in einer Anmerkung, „das Stoffliche nicht allzu ernst zu nehmen, um so ernster aber auf die logischen Zusammenhänge zu achten". Dies ist bei Gott das äußerste Gegenteil von dem, was jemals ein Künstler gewünscht hat, der danach trachtet, uns durch seine Stoffgestaltung sein Weltgefühl aufzuzwingen. Aus dieser keineswegs bildnerischen, sondern intellektuellen Begier ist denn auch allein der Vers zu erklären, indem die Hälfte dieses Stückes geschrieben ist, daß man mit dem zauberhaftesten Versgedicht der Deutschen zu vergleichen, die zynische Unbesonnenheit gehabt hat.

„Ich wußte bis heute gar nicht, daß man
Sich gegen Konventionalstrafe versichern kann."

„Mit deiner Geliebten verfahre ich genau so!" ...
„Gewiß, liebe Sophie! hätt' ich dich zur Frau so
Inständig begehrt, wie du mich zum Gatten!" ...
„Jedes junge Mädchen will sich verheiraten."

„Das Weib kann nun einmal über die Grenzen
Der Naturbestimmung sein Glück nicht ergänzen."

Da wohl hundert Druckseiten der ‚Franziska‘ mit ausschließlich derartigen Versen gefüllt sind, und da es andererseits vom Wedekind (sogar auch noch in der ‚Franziska‘) einige sehr gute, rhythmisch und musikalisch gefühlte Verse gibt, so sind diese holprigen Reimereien nicht einfach damit erledigt, daß man sie hundsmiserable Verse nennt, sie müssen vielmehr als der durchaus konsequente und wahrscheinlich sogar bewußte Ausdruck einer Stimmung gelten, die eben nicht vom Gefühlsmäßigen, sondern vom Intellektuellen ausgeht, und die deshalb die absolut gedankliche, jeden musikalischen Gefühlsrausch ferne Deutlichkeit der Sprache braucht. Wobei freilich zu sagen bleibt, daß dann die reinere Prosa das schärfere Werkzeug ist, und daß mir außerdem die „logischen Zusammenhänge“, auf die zu achten ich genötigt werden soll, ausserordentlich dürftig und unlogisch scheinen. Wenn ich gezwungen werden soll, die Unmöglichkeit der Ehe zwischen zwei Frauen als beweiskräftiges Beispiel gegen die Gültigkeit der Ehe anzusehen, so finde ich das nicht logisch. Und wenn ich zum hundertstenmal die Gegner der nackten Schönheit Hunde, Schweine und Schweinehunde nennen höre, so finde ich das nicht interessant.

Wenn so der Klüngel sensationsbegieriger Philister aus einem pedantisch breiten, unlogisch ausgetüftelten Gespinnst ein überragendes, Menschen erschütterndes und Menschen führendes Dichtwerk machen möchte, so könnte man leicht ergrimmen und ungerecht werden. Ungerecht nämlich wäre es zu übersehen, daß dieser anspruchsvolle Trümmerhaufen doch noch immer Reste des merkwürdigen Künstlers Wedekind birgt, des Dramatikers, den einmal der wilde Aufstand der unterdrückten Sinne wider die bürgerlichen Forderungen

mit grimmiger Schlagkraft rüstete, des phantastischen Psychologen, der die Einsamkeit der Geister in seltsamen, verbindungslos nebeneinanderlaufenden Parallelgesprächen darzustellen weiß, des Lyrikers, der zuweilen Situationen von einer erdrückenden Wehmut und einer schauerlichen Groteske zu schaffen wußte, und des seltsam flackernden Geistes, der zwar nie einen Zusammenhang in seine Welt hineinsah, der aber die grotesken Widersprüche ihrer einzelnen Gebilde oft in blendenden Lichtern aufzucken ließ. Von solchen Gaben, die allgemach die erotische Monomanie und die moralistische Pedanterei fast verschüttet haben, blitzt doch in der ‚Franziska', zumal im letzten Teil, der sich von der Faustnachäffung am freiesten hält, mancherlei auf: Das kurze siebente Bild: Franziska sieht unter sommerlichem Sternenhimmel die Schloßtreppe wieder, die ihre qualvollsten Jugenderinnerungen wecken muß — aber von tiefem Lebensgenuß befriedigt, vermag sie alles Häßliche aus dieser schönen Nacht auszulöschen — dies Bild hat so viel lyrische Kraft wie eine der Szenen in ‚Frühlings Erwachen'. Und das achte Bild, das auf dem phantastischen Theater des Veit Kunz in einem Schatten- und dann in einem Mänaden-Chor sehr starke lyrische Stücke bringt, kann neben den wuchtigsten Würfen aus dem ‚Erdgeist' bestehen: Veit Kunz hatte den Pakt gemacht, daß Franziska ihm leibeigen sein müsse, wenn er ihr zwei Jahre alle Herrlichkeiten der Welt zugeführt habe, und er hatte sich für die Erfüllung des Paktes auf die notwendige Natur des Weibes verlassen. Er übersah, daß eben seine Erziehung die Natur des Weibes aufgelöst haben muß, und so wird Franziska ihm beim ersten starken Anreiz nach erfülltem Pakt treulos und geht mit einem schönen Mimen davon. Veit Kunz will sich erwürgen. Da kommt

der alte Freiherr von Hohenkemnath mit seinem Diener auf die Bühne gewankt. Der trat noch nie bisher auf, hat aber Franziska immer von weitem geliebt und unterstützt. Er rettet dem Veit Kunz das Leben, und die beiden ungleichen Liebhaber, der eine, der ihr viel zu nah, der andere, der ihr nie nahe genug kam, sitzen nun auf der leeren Bühne nebeneinander und sprechen aneinander vorbei von ihrem Verlust. Das ist eine tragisch-groteske Situation, deren Zwielicht zu entzünden vielleicht nur Wedekinds komisch-pathetisches, ganz anarchistisches Pierottemperament imstande ist; das ist ein gefühltes und fühlbares, zu sinnbildlicher Kraft gesteigertes Stück Leben, und damit ist dieser Teil mehr als das anspruchsvoll mühselige und doch so dürftige Ganze, aus dem es stammt.

Wenn man einen sinn- und ziellos schweifenden Tragikomiker jemals mit einem Weltbildner wie Goethe vergleicht, so beleidigt man nicht nur den kosmischen Genius, man tut auch dem eigentlichen Talent Wedekinds unrecht, daß sich immer nur im chaotisch funkelnden Heraufbringen von einzelnen Trümmerstücken aus der großen Tiefe bewähren kann. Wedekinds Versuche, eine geistige Einheit sich und anderen vorzutäuschen, sind das Schwache, Unechte und Uninteressante an ihm. Er ist kein Künstler, der ein Werk durch Jahre und Tage bildet; aber ein tragischer Pierot, ein Gehirnerotiker, ein mathematischer Phantast, der auf Augenblicke genial ist — das ist er.

Das war er, so lange das antilogische elementar sinnliche Weltgefühl frei aus ihm heraustobte — nicht zu einem sinnlos logischen Theorem versteift und verreckt war. Damals war er trotz allem eine dramatische H o f f n u n g. Heute ist Wedekind für unser Drama ein interessanter, aber durchaus erledigter Fall: Grabbe,

der tollwütige Pedant, der platt rationalistische Phantast, der exakte Narr, statt in einer klassisch geistigen in einer materialistisch stumpfen Kultur wiedergeboren. Hoffnungen aber müßten liegen bei Talenten, die an Wedekinds Anfänge gemahnen, die etwas von der brutalen Energie seiner Lebenserfassung, seinem bis zur Groteske geschärften Sinn für Charaktere, seiner animalischen Lyrik haben, und deren Jugend dabei eine Erwartung auf die Entwicklung dieser Kräfte durch einen reinern und reichern Geist läßt.

6. DRAMATURGISCHE HOFFNUNGEN.

Zu denen, in welchen alles Hoffnungsvolle der Wedekindschen Tradition auflebt, gehört der Hans W. Fischer. In seinem ‚Flieger‘ ist freilich nichts von dem lyrischen Tiefgang, der in Wedekinds Erstlingen zuweilen erschütterte. Aber für den Dramatiker ist es eine kaum geringere Mitgift, daß dieser erste Wurf von einer Geistigkeit, von einem Gefühl für den übersinnlichen Schaffensdrang des starken Menschen zeugt, wie er in keinem Werke Wedekinds zu finden war. Vom Philisterium selbst in seiner tiefgegründetsten und bestrickendsten Form, selbst von Weib und Kind, wendet sich hier der Schaffende — und neben dem Künstler, dem Maler, ist es ein Techniker, ein Flieger! — mit ingrimmiger Entschlossenheit ab, um seiner Tat, seines Werkes willen. Das Erotische wird hier als Akzidenz, nicht als Substanz eines vollgefaßten Lebens sichtbar. Libertinismus ist nicht Laune und nervöser Ingrimm, sondern das notwendige Übermaß junger geistiger Empörung. Auch wer die wundervoll schweren Verse dieses Dichters nicht kennt, wird fühlen, daß hier ein stolzer Geist unter den zornigen Sternen wandelnd an der ‚Kette‘ seiner Naturgebundenheit rüttelt. Auch wer Fischers philosophische Fanfare vom ‚Dreißigjährigen‘ nicht gelesen hat, wird spüren, daß sich hier ein Mann aufrichtet als wollender Diener der Notwendigkeit, um sein Werk zu tragen, zu schaffen. — Ein Mann — und die entscheidende Gefahr Fischers liegt wohl wieder bei seiner Stärke: es könnte sein,

daß er allzusehr reiner Mann ist — nicht genug von jenem weiblichen Element in sich schließt, des der allumfassende Künstler nicht entraten kann. Daher wohl wirkt seine Kraft zuweilen roh, die Stärke seines Tons rüde, die Energie seiner Szenenführung brutal. Es fehlt seiner zynischen Wahrhaftigkeit zuweilen ein Schleier der Dichtung, den nicht Lüge, sondern die mehr als wahre, weibliche durchfühlende Liebeskraft webt. — Trotzdem — wir müßten an weibisch bequemen, selbstbetrügerisch empfindsamen, richtungslos allbegreifenden Geistern weniger reich sein, wenn wir nicht doch diesen überherben Trunk Mannheit zuerst einmal dankbar schlürften!

*

Jünger, unreifer, unsicherer, aber mit dem energisch wilden Umhertasten einer echten Jugendkraft vielleicht noch hoffnungsvoller ist ein Werk, das mir eben im Manuskript vorgelegen hat*): ‚Der Rastaquär' von R. John von Gorsleben. Der Stoff erinnert an den Dichter des Marquis von Keith, und nicht nur der Stoff. Die Art, wie die skrupellose Vitalität einer Abenteurernatur über Menschen und Dinge hinwegvoltigiert, ist wedekindisch genug. Dabei ein Temperament, das wirklich keine Konsequenzen scheut, eine Theaterfaust, die sich nicht mit Kleinigkeiten abgibt und in drei Akten drei Leichen hinschmettert, und eine Intelligenz, die im Dialog gefährlich geschliffene Messerspitzen widereinander funkeln läßt. Nur ist der Autor irgendwie für seinen Stoff noch zu jung. Er setzt sich mit seinem Abenteurer zu direkt in Verbindung, und macht in einigen Momenten aus diesem naiven Verbrechergenie einen sentimentalen Literaten, der nur

*) Inzwischen als Buch erschienen bei Kurt Wolff.

Stoff und Freiheit für „künftige Werke" will. Damit verliert die Gestalt aber nicht nur ästhetisch, sondern, wie mir scheint, sogar ethisch. Solch ein Mensch kann, ohne uns zu verletzen, alles tun, was er „muß" — und das halb Unfreiwillige, quasi Schuldlose seiner schlimmsten Taten hat Gorsleben in entscheidenden Momenten sogar ausgezeichnet fühlbar gemacht. Aber sobald er einen (übrigens herzlich unklaren) Zweck hat, sobald er sich anmaßt, den Wert seines Lebens und des Lebens andrer bewußt abzuschätzen, scheint er mir einfach ein unverschämter Schurke. Von diesem sentimentalischen Zug des jungen Autors stammt denn auch das in Anfängerarbeiten übliche Übermaß prinzipieller Diskussionen, das mächtige Striche für den Dialog nötig machen würde. Aber wie stark dabei die sinnliche Kraft des Autors, die rhythmisch gestaltende mehr als intellektuelle Kraft seiner Worte bleibt, dafür ein Beispiel: In diesem Stück gibt es (in der gleichgewachsenen Gefährtin des Abenteurers) eine Frau, die Zoten reißt. Wenn der Autor hier irgendwie am Stoff hängen bliebe, so müßte dies nach wohl allgemeiner Erfahrung das Ekelhafteste sein, was es überhaupt gibt. Die ganze Zeichnung der Figur hat aber eine so wilde Energie, ihre Reden haben ein so besinnungsloses Tempo, daß die Frau nirgends peinlich, sondern durchaus jenseits von Angenehm und Übel ‚lebendig' wirkt. Hier ist Hoffnung, weil Jugend, Ansprung, Chaos.

*

Aber was will die Tollheit, die hier in der immerhin literarisch reglementierten Form der Groteske auftritt, gegen den wahrhaft heiligen Wahnsinn, das jugendlich glühende Chaos besagen, das sich in dem Werk von Reinhard Sorge emporwühlt: ‚Der

Bettler, Eine dramatische Sendung'. Es gehörte der Blick, der Mut, die Unabhängigkeit eines Preisrichters wie Richard Dehmel dazu, um ein Werk wie dieses zu krönen (geschehen in der Kleiststiftung). Denn wohl nie hat ein Erstlingswerk eine so dichte Mischung des völlig Dilettantischen mit dem schöpferisch Hinreißenden dargestellt, wie dieser ,Bettler'. Das Motiv, sozusagen, ist jenes allerkindlichste, das dem Dramaturgen von Praxis als Tor zur Hölle des tiefsten Dilettantismus bekannt ist: der Dichter, der Stücke schreibt und sie nicht anbringen kann, ist selber der Held! ein Auf-dem-Fleck-treten des Pegasus, bei dem bestenfalls ein lyrischer Funke geschlagen, aber niemals eine dramatische Bewegung erreicht werden kann. Und solch unausgereifte, längst nicht zu sinnbildlicher Tragkraft erstarkte Aktualität, solche höchst subjektiven Dilettantismen gibt es auch in den Details dieses Stückes genug. Aber plötzlich weht ein Vorhang auf, und ein schwatzendes Literaturcafé an einem Premierenabend liegt da, wie ein gespenstisches Zerrbild der verdorrenden Menschheit; ein andrer Vorhang fliegt, und im Licht eines Scheinwerfers kreisen eine Schar Dirnen und Liebhaber umeinander und — das wird nicht nur als Bühnenanmerkung gesagt, sondern in den Textworten gestaltet — „die Gruppe wird zum Schluß Monument". Und plötzlich türmt sich im zweiten und dritten Akt ein Familiendrama mit einem wahnsinnigen Vater, einer leidenden Mutter und einem Sohn, der beide durch Gift erlöst — von der spukhaften Gewalt Strindbergscher Szenen, aber von einer Menschlichkeit, die über alles Grauen hinaus ein unaussprechliches Evangelium von Liebe leuchten und läuten läßt. Wie der breite Naturalismus dieser Prosa unvermittelt und doch vollkommen organisch in nie konventionelle,

üppig donnernde Verse übergeht, das zeigt vielleicht am besten die Tiefe dieses mit allem Stoff beladenen und doch vom reinen Geist geführten Menschen.

Und daß hier einer nicht nur zur Dichtung, sondern auch zum Theater gerufen ist, das beweist der geniale Griff, womit dieser chaotische Erstling sogleich theatertechnisches Neuland entdeckt: die Scheinwerferstreifen, die im dunklen Bühnenraum irgendeine Gruppe auftauchen und verschwinden lassen — wie der immer vorhandene Staub für unser Auge nur im Sonnenstrahl tanzt — sie sind rein praktisch eine wundervolle Idee, und geben dichterisch den Rahmen für jene spukhaften Ensembleszenen Reinhard Sorges, die an die Visionen von Edvard Munch mit ihren grausig transparenten Gestalten erinnern. Trotzdem scheint es mir eine durchaus nicht fördernswerte, eine recht snobistische Idee, dies Stück zu spielen, und seine nur im Buche scheidbare Mischung von kindischem Dilettantismus und genialer Künstlerschaft dem billigen und ganz sichern Hohn der Premierenmenge preiszugeben.*) Auch von dem herrlichsten Baum soll man kein unreifes Obst essen. Und in diesem Stück ist noch gar nichts Erfüllung, wenn es auch das vielleicht größte Versprechen ist, das uns seit einem Vierteljahrhundert

---

*) Diese Aufführung hat 5 Jahre nach der ersten Veröffentlichung dieser Zeilen und 1 Jahr nach des Dichters Tode im sogenannten „Jungen Deutschland" Max Reinhardts stattgehabt. Die Suggestion des transitiven Größenwahns (s. S. 266) hielt die Zuschauer ausreichend in Bann, um den Skandal zu vermeiden. Sinnvoller wurde das Unternehmen nicht dadurch — wenn auch der Wunsch, den Vorläufer des „Expressionisten"-Dramas — vielleicht auch der inzwischen stark praktizierten Reinhardtschen Scheinwerfertechnik — zu ehren, begreiflich war.

irgend ein dramatisches Talent in Deutschland gegeben hat.

Wie hier ein wahnsinniger Alter gezeichnet ist, der mit der Trommel durchs Haus rennend den Teufel verjagt, ungeheure Pläne von Marsmaschinen zeichnet und (als der Sohn schon das Gift für ihn einrührt) einen kleinen Vogel ersticht, um rote Tusche für seine Zeichnungen zu haben — und wie diese wüste Wirklichkeit immer wieder von diesen Visionen geteilt wird, in der hohe Gestalten rein geistigen Klanges schreiten: das verrät mehr als Talent, das ist G e n i e. Reinhard Sorge steht in der Welt mit den Ohren des Geweihten, dem das große Geheimnis redet. Und er spricht zu allen Dingen mit Wahrheit:

Ich höre euch ganz. Ihr seid die Sterne und Stimmen,
Mit denen ich immer lebe. Eure Zeichen
Habt ihr in mich gemeißelt, diese Zeichen
Reden nun immer zu mir. Wenn ihr sprecht,
Wird alles Ewigkeit und schöner Trost.

DEUTSCHES DRAMENJAHR

1913

1. VAE VICTORIBUS!

Es sind nun zehn Jahre, daß ich diese nach Kräften umfassende deutsche Dramaturgie betreibe, diesen Versuch, den Sinn für dramatische Kunst durch unermüdliches Vergleichen der jüngsten Produktion mit dem inneren Formgebot der Bühnendichtung zu beleben. Da ist es wohl angebracht, rückschauend die Situationen zu vergleichen.

Damals war Brahm noch der Beherrscher der Berliner und der deutschen Bühne, und Reinhardt im ersten Anstieg. Die Generation der damals Vierzig-, heute Fünfzigjährigen schickte sich erst langsam und unsicher an, das Dogma des Naturalismus, den allein selig machenden Glauben an die reine Empfängnis des Kunstwerks im Geiste des Dichters durch die realste Gegenwartsimpression zu überwinden. Wir Jüngeren aber standen in Opposition gegen Brahm und Brahms dichterische Gefährten und, weil Gerhart Hauptmann mit seinem Talent ihr Palladium war, auch gegen diesen Dichter. Wir setzten uns für Dichter ein, die man damals noch ‚Neuromantiker' nannte, wir wiesen auf Persönlichkeiten wie Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind. Und ganz junge, den deutschen Theaterdirektoren damals völlig fremde Namen — wie Eulenberg und Schmidtbonn, Emil Ludwig und Hinnerk, Paul Ernst und Wilhelm von Scholz und mancher andre wurden gerühmt und der Praxis empfohlen. Und wenn wir heute auf den Teil unsrer Bemühungen blicken, der sich

an Personen heftet, so können wir nur ausrufen: Weh uns, wir haben gesiegt!

Denn binnen kaum zehn Jahren führte auch die allerpraktischsten Bühnenleiter der einfache Zwang der Abwechslung zu den neuen Künstlern, die der unter dem Zwang einer Kunstsehnsucht stehende Kritiker damals als eine Hoffnung begrüßte. Aber was vor zehn Jahren eine Hoffnung war, kann es heute nicht mehr sein. Und wenn es keine Erfüllung geworden ist, so ist es eben eine Enttäuschung geworden. Hofmannsthal ist heute nicht mehr der Liebling eines kleinen Kreises, sondern bei den modisch Gebildeten in Deutschland eine Berühmtheit, und sogar auf dem Theatermarkt ein Mann von hoher Geltung. Aber eine Hoffnung ist er dem kleinen Kreise nicht mehr, seit sich erwies, daß er aus dem lyrischen Szenenidyll seines sanften Nihilismus nur um den Preis der dichterischen Echtheit in das dramatische Land gelangen konnte — daß der Dichter der leisen Schwäche im Dienst der lauten Kraft nur ein Literat wurde. Und während Hofmannsthal wenigstens niemals vom guten Geschmack verlassen wurde und in der Opernmusik eine durchaus natürliche Hilfe seiner versagenden Kraft fand, brachten uns seine Nachahmer, die Parasiten seiner melancholischen Wortreichtümer, auf einem schauerlich kurzen Wege in den schlimmsten, naturlosesten Eklektizismus, in das kaum überwundene spielerische Kostümstück zurück.

*

Und Wedekind, den für ein Genie zu erklären damals als Zeichen der Verrücktheit galt, wird zehn Jahre später, da er wirklich im Wesentlichen ‚verrückt' ist, für ein Genie erklärt. Im letzten Jahr hat den Verfall seines Genius und den Triumph der Mode ein Drama ‚Simson' manifestiert.

Simson und Delila, das ist ja eigentlich von Anfang an Wedekinds Thema gewesen. Der primitive Riese, dessen Taten fast alle irgendwie aus einer Weiberaffäre stammen, und der denn auch am Weibe zugrunde geht, — diese Märchengestalt aus dem Buche der Richter ist eigentlich stets der Wedekindsche Held gewesen. Seit er in seinem ‚Frühlings Erwachen' in lyrisch überwältigender und angesichts dieses Stoffes auch allgemein menschlich gültiger Art den ersten Aufstand geschlechtlicher Leidenschaft schilderte, seit er in seinem stärksten Drama ‚Erdgeist' durch Situationen von epigrammatischer Wucht die Überwältigung eines ganzen Geschlechts von Männern durch den Dämon der reinen Sinnlichkeit dargestellt hat, seitdem ist er bei diesem Thema geblieben. Nur da er, älter werdend, nicht mehr von erwachenden Kindern, sondern von reifen Menschen handelte und doch kein anderes Thema fand, als den Genuß und das Leid, den Kampf und den Triumph des Geschlechts, entschwand ihm mit Notwendigkeit der Reiz und die Fülle eines wirklich lebenbeherrschenden Ausdrucks. Sein höchst einseitiges Interesse innerhalb der unendlich reicheren Welt des Menschen, seine Verdächtigung aller gemütlichen, geistigen, ideellen Gebilde oberhalb der reinen Sinnlichkeit als Heuchelei, Lüge und Dummheit mußten allmählich den Charakter einer Monomanie gewinnen. Da man seinen Fanatismus entweder für Spaß hielt oder als pure Unsittlichkeit verdammte, so kam er zwar einerseits zu einem neuen Thema: das verkannte und verhöhnte Genie unter den Philistern, aber gleichzeitig verlor sein Stil immer mehr an lyrischer Kraft, wurde immer mehr pedantisch, dozierend, spitzfindig, und (in demselben Maße, in dem seine Inhalte unsinniger wurden!) intellektueller. Wer für die großen Möglichkeiten, die in den leiden=

schaftlich kochenden Anfängen Wedekinds lagen, sich eingesetzt hatte, mußte angesichts dieser krankhaften Entwicklung sich mehr und mehr von dieser großen, aber vollkommen auf tote Wege geleiteten Kraft zurückziehen. Inzwischen aber hatten ein paar ‚feinnervige' Großstadtästheten, Sensualisten, die keinerlei Kulturgewissen beschwerte, in diesem leidenschaftlichen Prediger der freien Sinnlichkeit den Mann für ihre bequeme Lebensauffassung gefunden und ihn als eine neue Mode aller Snobs in das Gehirn eben desselben Großstadtpublikums gehämmert, das vorher diesen leidenschaftlichen Verächter gesellschaftlicher Normen als einen Verrückten verhöhnt hatte. Nun ist die Mode so stark, daß auch der tiefste Mangel aller schöpferischen Kraft ein Wedekindsches Stück nicht mehr am Erfolge hindern kann.

Beides, die Entwicklung des Dichters und die des Publikums, beleuchtet der ‚Simson' mit grellstem Licht: Wedekinds Stück, das in Jamben und in biblischen Kostümen einherkommt, ist natürlich das gleiche, das er schon ein dutzendmal in Prosa und im Gehrock gespielt hat. Simson ist der starke Mann, den die noch stärkere Geschlechtlichkeit des Weibes überwindet, und zugleich der verhöhnte Held, über den sich die ‚Philister' lustig machen. Nur daß sein Heldentum vollkommen bedeutungslos, ein rein quantitatives Starksein ist. Denn nichts sehen und hören wir von ihm außer rein sexuellen Wallungen. Nichts anderes aber hat auch nach Wedekind Wert, denn ‚Scham und Eifersucht' nennt er sein neues Stück mit dem Untertitel, um darzutun, daß diese Anzeichen der Individualität im Geschlechtlichen, ja alles, was sich überhaupt als ‚Liebe' im menschlichen Sinne über das rein Animalische erhebt, nur das Zeichen des Schwachen ist; der Stärkere kann

es entbehren. Aus Eifersucht liefert Delila den Simson aus; als er aber geblendet und hilflos ist — dies ist die Erfindung, die Wedekind als zweiten Akt zwischen Gefangennahme und Rache des Riesen schiebt —, ist Delila die Stärkere und zeigt dies nun, indem sie ihn Qualen der Eifersucht erdulden läßt: sie macht erst Simsons Liebe zu ihr den Philistern zum Schauspiel, und dann ihn zum Zeugen ihrer Buhlerei mit dem Philisterkönig. Solche wüsten Exzesse des Stärkeren sind aber die notwendigen Konsequenzen einer Welt, in der der Geist als Lüge und nur das Sinnliche als wahr gilt. Und wenn Wedekind einen Philister zu verhöhnen glaubt, der der Delila huldigt als der Prophetin, die gelehrt habe, wie der lächerlich schämige Mensch sich erst zum Tier hinaufentwickeln müsse — so spottet der Dichter lediglich seiner selbst. Es ist nur eine der vielen schwindelerweckenden Inkonsequenzen, die dieses gereizte Hirn jetzt auf Schritt und Tritt produziert, wenn er im Moment vergessen hat, daß diese Entwicklung zum schönen unschuldigen Tier sein eigenes hundertmal gepriesenes Ideal ist. Wenn man das Wort des mittelalterlichen Sängers, der die Scham zum Grundstein aller Kultur machte — „was taugt schamloser Leib noch mehr?" — einmal verleugnet, so kommt man eben rettungslos aus der Menschenwelt heraus in die zunächst ‚schöne', aber auf die Dauer gar nicht schöne! Welt der Tiere. Nun soll es nicht geleugnet werden, daß wir auch mit den Tieren noch seelische Zusammenhänge haben, und einer der wesentlichsten ist, daß das Tier leiden kann. Und solche Schmerzenslaute der leidenden Tierseele sind in der Tat auch noch in Wedekinds letzter Dichtung und ergreifen uns als letzte Zeugnisse alter Dichterkraft. Wie denn überhaupt die kulturwidrige Atmosphäre reiner Animalität in diesem

Stück nicht etwa mit der feigen und unehrlichen Pikanterie verwechselt werden darf, durch die geschickte Stückeschreiber unter vornehmerer Maske nach sicheren Publikumserfolgen zielen. Denn wenn die wüsten Katastrophen dieser geistlosen Welt auch kaum noch als eine Menschenangelegenheit in Anspruch zu nehmen sind — von einer echten und leidenschaftlichen Naturkraft zeugen sie immer noch.

Eine Erklärung für die z. B. bei der Berliner Uraufführung entfaltete Beifallslust des Publikums ist das aber nicht im mindesten. Da Wedekind nicht geschickt und unbeteiligt genug ist, um die schlechten Instinkte des Publikums zu streicheln, und nicht fähig und gewillt ist, eine eigentlich seelische Wirkung zu erzielen, so bliebe eigentlich nichts als ein Fall der Kunstpathologie, den man mit respektvollem Interesse studieren könnte: Daß dieses Publikum aber nicht nur nach dem ersten und dritten Akt, denen der alte starke Stoff ja eine gewisse naive Theaterwirkung verbürgt, sondern auch nach den qualvoll hingezerrten Geschlechtlichkeiten des zweiten Akts applaudierte, das beweist die sinnlose Übermacht der Mode in den Gehirnen von Berliner Premierenbesuchern. Der freie Beobachter kann sich nicht einmal dem Interesse, das die starre Kraft dieses trüb monomanen Frank Wedekind immer noch verdient, ungestört hingeben, denn er muß sich sagen, daß die snobistische Mode, die hier den spitzfindig verbohrten Propheten der reinen Animalität zum großen Dichter krönt, in unserer verwirrten Zeit eine neue, nicht unbeträchtliche Kulturgefahr bedeutet.

*

Und Eulenberg, dessen Lob vor zehn Jahren als die exzentrische Verrücktheit bühnenfremder Literaten verlacht wurde, erlebt heute in einem Monat

drei Berliner Premieren — nur daß von den wirklichen Freunden seiner Kunst jeder fürchtet, sein Erfolg werde sein allzu hemmungslos fließendes Talent ganz ins gefällig Flache verrinnen lassen! — Sein jüngstes Werk heißt ‚Zeitwende'. Und der Dichter ist, wie seine Versvorrede beweist, der Meinung, ein vollkommen modernes, unphantastisches, im besseren Sinne aktuelles Drama geschaffen zu haben. Er irrt sich. Dies Stück spielt genau so im phantastischen Irgend-wann und Irgend-wo wie alle andern Eulenbergschen Dramen. Die wenig originelle Geschichte von der reichen, verfallenden Familie, die den letzten Stoß dadurch erhält, daß der theaterberühmte ‚Abenteurer' die eine verheiratete Tochter verführt und nachher die andre junge heiraten will, — diese Geschichte hat weder ihrem Stoff noch ihrer Gestaltung nach etwas für unsre Zeit charakteristisches. Denn keiner dieser Menschen wächst aus einem irgendwie nahe gebrachten sozialen Milieu heraus, zeigt in seiner Bildung irgendwie die Relationen des gegenwärtigen Lebens; sie alle leben romantisch — das heißt von der Unbedingtheit eines Gefühls, das ihr ganzes Wesen ausmacht und ihrer Sprache trotz aller äußerlichen Prosa in jedem Augenblick den Aufschwung ins Unwirkliche verleiht. Schon der Personenzettel nennt den einen Sohn des alten Cornelius schlechtweg: ‚Lorenz, ein Kranker', den anderen ‚Sebald, eine romantische Figur'. Bertram ist ein ‚Abenteurer' und Fanny, des Lorenz Frau führt in die Luft hinein schwärmerische Zwiegespräche mit der Idealgestalt ihrer Träume. Und nicht nur diese Menschen atmen die romantische Luft ein und aus: der alte Vater Cornelius zerbricht zu symbolischen Zwecken seinen Stock, und Martin, der solide und betrogene Schwiegersohn, die geschäftliche Stütze der

Familie, meditiert über „das ewig gleichmäßige Räderwerk, in dem ich renne," und geht schließlich, nachdem der Betrug zutage gekommen und das Unglück da ist, davon „in eine neue Welt". Mit dem Ernst und der geheimen Poesie unsrer realen Arbeitswelt läßt sich Eulenberg auch hier durchaus nicht ein, sein romantischer Schwärmersinn belächelt und verhöhnt sie wiederum von allen Seiten her — auch der brave Martin, der sich ihr opferte, zieht ja schließlich enttäuscht und trotzig davon.

Das alles wäre nun noch kein unbedingter Einwand gegen die dichterische Qualität des Werkes. Aber bedenklich ist es schon, daß Eulenberg von der Welt, die er immer verhöhnt, gar nichts versteht: Wenn seine ‚romantische Figur' sich über den Geschäftsbericht des Hauses lustig macht, muß sie als charakteristisch so romanhaften Bombast wie „energische Assozierung der in Frage kommenden Truste" vorlesen, und die Greuel der ganz kaufmännischen Geschäftssprache soll ein Wort wie ‚Nachtschicht' repräsentieren, das wohl heute jedem Volksschüler geläufig sein dürfte! Es ist aber nur eine andre Äußerung der gleichen intellektuellen Schwäche, wenn der Dichter seine romantische Komposition weltflüchtiger und begehrlicher Leidenschaften für das Gemälde einer Zeitwende, für einen dramatischen Gegenwartskampf hält. Beschränkte er sich darauf, diese entwurzelte Familie an sich selbst verbluten zu lassen — so könnte ein Bild entstehen, das wenigstens für die Dämmerseite heutigen Lebens einen repräsentativen Wert hätte, und uns menschlich künstlerisch soviel verriete, wie das Geschwisterschicksal der zu zarten Belinde und ihres zu ästhetischen Bruders Hyacinth. Aber statt die Verbundenheit dieser Geschwister innerlich herauszuarbeiten

und irgendwie aus diesem Vater abzuleiten, hat er sich begnügt, ein paar Variationen seiner bekannten Sonderlingstypen hinzustellen, und das Ganze durch die banale und nichts beweisende Geschichte des verführerischen Abenteuers in Bewegung zu setzen. Eine sehr willkürliche Technik führt immer neue Gruppen der Familie auf und ab und hält — unruhig und zugleich langsam — die von Anfang an gegebene Enthüllung willkürlich bis zu einem lauten vierten Akte hin. Wer deshalb nicht einen sehr entwickelten Sinn für die feinen, träumerischen Lyrismen hat, die Eulenbergs romantische Figuren auch hier in schönen Einzelwendungen verstreuen, der muß von diesem Ganzen einen ziemlich peinlichen Geschmack äußerlicher, grober, sinnloser Theatralik auf der Zunge behalten. Für Eulenbergs Kunst ist hier keine irgendwie Hoffnung weckende ‚Zeitwende' sichtbar.

*

Das sind die großen Niederlagen unsres Sieges, und manche kleine läuft daneben her. Von den Versuchen, die damals nach einer neuen, freien, stärkeren Form des Dramas tasteten, hat bisher keiner zum Ziele geführt, und heute, wo sich Talente ganz andrer Art breit und sichtbar genug neben Gerhart Hauptmann gestellt haben, müssen wir uns gestehen, daß dieser Dichter mit allen Schwächen und Schwankungen seiner Produktion, doch nach der Sicherheit und Kraft, dem absoluten Lebensinhalt seines Talentes von keinem einzigen dieser jüngeren Dramatiker auch nur entfernt erreicht wird.

Auch seine problematischen Produkte legen eben im tiefen, Leben aufstöbernden Sinne des Wortes ‚Probleme' bloß — zeigen irgendwelche bedeutsamen Verstrickungen, nie bloßes Versagen seiner künstlerischen Kraft. ‚Der

Bogen des Odysseus' ist sein neuestes Werk, und ist vielleicht in bedeutsamerem Sinne neu als manches frühere und reiner geglückte. Was viele zarte huma=nistische Seelen wie eine Befleckung homerischer Heiligtümer empörte — das war eben das durchaus unepigonische, persönlich elementare, mit dem hier der alte Mythos angefaßt wurde. Keine süßlich=edel=gemäßigte ‚Modernisierung', kein affektiertes Kostüm=spiel wie Hardts ‚Gudrun'. Bitter ernst gemacht wird mit den Menschlichkeiten der alten Geschichte, aus persönlichstem Menschentum Hauptmanns werden sie neu erlebt. Sein in christlicher Marterwelt für alles L e i d e n hellhörig gewordener Sinn wendet sich der Welt Homers zu — wohl weil er eine Sehnsucht nach ihrer Helle uraltem Zwiespalt gemäß in seiner Seele trägt — aber zunächst verdunkelt sein dämmerung=gewöhnter Blick ihren Schein.

Die Sonne Homers ist untergegangen und Helios scheint nun, wie er den Mördern seiner heiligen Rinder gedroht hat, den Toten. Da zeigt sich alles anders, in verändertem Licht, und wo die sichere Götterführung in allem Wirrsal helle epische Heiterkeit wirkte, da fallen jetzt die mächtigen Schatten dunkler Probleme, und alles gewinnt fragwürdige Gestalt. Nicht die Taten ändern sich, aber ihr Gesicht: Penelopeia, die dem Gatten Treue hält und doch die Freier nicht endgültig abweist, die ihr hinhaltendes Gewebe zwar immer wieder auftrennt, aber auch immer wieder neu knüpft, gewinnt die dämonischen Züge der spielend verlockenden Kirke, ist in ihrer passiven Weibesnatur minder ein Charakter, als ein schillerndes Element, das der Prägung durch Herrenwillen harrt. Telemach, der an des Vaters Leben nicht mehr glaubt, aber, vom Glanze seines Namens beschwingt, eben die Hände zu eigener

Tat hebt, erscheint nicht mehr lediglich als der gute Sohn, der sich des heimkehrenden Vaters zu freuen hat, sondern als der junge, starke Erbe, der plötzlich dem bloßen Anspruch eines unbekannten Alten weichen soll. Und Odysseus, der in elender Betteltracht zu den Seinen kommt, hat nicht mehr die sichere Göttin zur Seite, die ihn zur Zeit mit einem Hauch verzaubert hat, und wieder entzaubern wird — er fühlt es als höchstes Elend, auf eigenem Boden der Verkannte, der Niemand zu sein, ja, schweigen zu müssen, wenn man ihn nicht als einen der vielen Betrüger, die vom Odysseus zu schwatzen pflegen, aus dem Obdach des eigenen Herdes jagen soll. Der Nerv der Erinnerung scheint seiner Persönlichkeit durchschnitten, und erst aus furchtbaren Krämpfen des Selbstgefühls bricht die Götterkraft heraus, die ihn wieder weithin kenntlich macht.

Als Gerhart Hauptmann auf seiner Reise durch den ‚Griechischen Frühling' jenem Drohwort des Helios nachsann, entwickelte sich ihm die Möglichkeit, die Stoffe der großen homerischen Epenwelt auch in so tragischer Beleuchtung zu nehmen, ihr kostbares Lebensgefühl nicht als gleichmäßig verteilten Äther, sondern als Blitz aus schwarzem Gewölk leuchten zu lassen. An jener rührendsten Situation aber, an der Heimkehr des Odysseus, wurden ihm diese dreilei tragische Möglichkeiten bewußt: die halb anlockende Penelope, der halb empörte Telemach, der halb von seinen Nächsten verbannte, fast an seinem Ich verzagende Odysseus. Es ist klar, daß die drei Motive zusammenhängen, aber noch klarer ist, daß in einem Drama nur eines herrschen kann. Das Penelopemotiv hat Hauptmann schließlich ganz in den Hintergrund geschoben. Die Königin selber tritt gar nicht auf, aber eben deshalb wird das ursprüngliche Interesse des Dichters an ihrem Problem in aus=

führlicheren Erwähnungen bekundet, als es das vorliegende Drama notwendig macht und somit erlaubt. Telemach sollte, wie wir wissen, ursprünglich sogar der Held des Dramas sein. Und ihm und seinem schwankenden Empfinden gehören noch jetzt ein paar Szenen, deren Ausführlichkeit die Ökonomie des Gedichtes kaum rechtfertigt. Denn das Drama heißt nun doch: ‚Der Bogen des Odysseus'. Das Problem des Mannes, der um die Schale seines Ichs zu retten, den edlen Kern seines Seins abschwören muß, der aus der Gefahr ein Niemand zu werden, sich furchtbar rächend erhebt, das lockte Gerhart Hauptmann schließlich doch am meisten.

Und es ist nicht schwer zu sehen, daß hier ein Zusammenhang mit aller bisherigen Kunst Gerhart Hauptmanns gegeben ist. Immer war es ja sein eigenstes Genie, aus dem völlig erniedrigten, dem ganz zerriebenen Menschen den adligen, den göttlichen Kern erst recht hervorleuchten zu lassen. Der große Unterschied ist nur, daß diesmal der Held nicht durch Leiden, Tragen und Sühnetod erlöst wird, wie es dem christlichsten unserer heutigen Dichter, dem Meister des neuen Evangeliums von Emanuel Quint, bisher gemäß war. Odysseus erlöst sich durch Tat und Töten. Was sich in manchen seiner früheren Werke schon regte, was in den ‚Jungfern von Bischofsberg' und in der ‚Griselda' ans Licht drängte, was sich im Reisebuche vom ‚Griechischen Frühling' sehr bewußt ausbreitete, der Wille, nach Griechenland zu gelangen, die Sehnsucht nach dem heldisch-heidnischen Ideal der Tat und der Kraft, das hebt nun in diesem homerischen Drama sichtbar das Haupt. Alles, was in diesem Dichter an widerchristlichen Elementen lebt, an Bewunderung für die sinnliche Unschuld jener Landbewohner, denen aus

Bäumen und Büschen die Götter kamen, und denen jede Tat kühner oder listiger Selbstbehauptung auch göttlich war, das ist in diesem Gedicht gesammelt. Unzählige Züge der heroischen Idylle sind über alle Akte versprengt, und ein Panfest der Hirten steht im Mittelpunkt des Stückes, und gibt dem Odysseus die entscheidende Kraft, im alten Boden wieder Wurzel zu schlagen.

Trotz aller Schönheiten aber, die sie im einzelnen zeitigt, scheint mir diese sorgsam malende Liebe zur heidnischen Kulturwelt eine schwere Hemmung des Dramas. Idyllische Momente verschleppen das große tragische Tempo, und im vierten Akt gibt es ein völlig unfruchtbares Retardieren: nachdem Odysseus sich beim Hirtenfest schon scheinbar völlig offenbart hat, müssen die Freier in höchst unglaubwürdiger Weise noch einmal alles harmlos finden, um so einen fünften Akt zu ermöglichen. Auch daß die ganze Szene aus dem Königspalast in das ländliche Gehöft des Sauhirten Eumaios verlegt ist, entspricht zweifellos dem idyllischen Bedürfnis des Dichters, schädigt aber das szenische Pathos. Der tiefere Sinn dieser Schwäche dürfte sein, daß Hauptmann auf dem Boden der heroischen Tragödie eben noch nicht zu Hause ist, daß seine sentimentale Beziehung zur heidnischen Welt sich in dieser Lebenssphäre erst zu befestigen ringt und deshalb noch nicht mit selbstverständlicher Sicherheit über die Stoffe verfügt. Eine Griechentragödie hat aber n i c h t Z e i t, das Griechentum zu d e m o n s t r i e r e n, sie muß es v o r a u s s e t z e n! Aber wenn solche Schwäche bei dem Manne, der bisher nur christliche Passionsspiele schrieb, ganz gewiß zu erwarten war, so ist überraschend die Kraft, mit der ihm doch vieles hier schon gelungen ist. Daß ihm der Schmerzensausdruck des völlig Un=

erkannten gelingt, daß er etwas so wundervolles erfindet, wie den Verzweiflungstanz der beiden gottverlassenen Greise: des alten Laertes und seines durch Elend ihm so ähnlich gewordenen Sohnes, das wundert uns kaum, das ist die Richtung seiner bisherigen Kunst. Daß er aber auch die unheimliche Stimme des Helden, der zu mörderischer Größe aufwächst, im letzten Akt erschallen lassen kann, das ist neu und erstaunlich. Damit ist die letzte Wirkung der Tragödie theatersichergestellt. Um ihr geistiges Element ganz sicher zu machen, müßte wohl nur einmal ein Darsteller des Odysseus aus schauspielerischem Genie die verstreuten Züge königlichen Heldentums in der Elendsgestalt groß zusammenfassen. Dann könnte dies Drama trotz seiner offenbaren Schwächen noch eine lebensvolle Zukunft haben — und könnte vielleicht einmal etwas wie den ganz neuen Anfang unseres heute größten Dichters bedeuten.

*

Viele Jahre hat es in Deutschland Leute gegeben, die Gerhart Hauptmanns Bruder Carl für den heimlichen Kaiser, für das eigentlich wahre, überragende Genie des deutschen Dramas erklärten. Auch die müssen heute rufen: Weh uns, wir haben gesiegt! Ihnen ist das Schlimmste geschehen, was den Propheten eines verkannten Genies geschehen kann: man hat im letzten Winter durch eine ganze Anzahl deutscher Aufführungen ihren großen Unbekannten ins hellste Licht der Öffentlichkeit gesetzt. Und da wurden etwas unsicher schwankende dramatische Gebilde von vagem Stimmungsumriß sichtbar, da leuchtete wohl zuweilen etwas auf von der Not triebhafter Menschlichkeit und dem Glück frommer Träumerei, die Gerhart Hauptmanns Werken ihre eigentliche Kraft geben. Aber an geistiger Organi=

sation steht Carl weit hinter seinem Bruder zurück, oder zum mindesten fehlt ihm die blind wandelnde Sicherheit des Gefühls, die dem großen Künstler als Ersatz für klare geistige Richtlinien zustatten kommt. Carl Hauptmann ist durchaus nicht sicher, seine Poesie hat Lücken, und es gibt zuweilen recht fatale literarische Ausfüllungen, wo statt der fühlenden Natur eine gebildete Sentimentalität spricht. Man kann aus der sich hastig drängenden Fülle von Carl Hauptmanns Produktion nur einzelne Beispiele greifen: Da ist ‚Die lange Jule', ein Bauernstück im Stil etwa von Gerhart Hauptmanns ‚Rose Bernd'. Aber weder was die Reinheit des Grundrisses, noch was die Echtheit der verwendeten einzelnen Bausteine angeht, kann von einer Ebenbürtigkeit die Rede sein. — Die lange Jule ist nicht eine Gehetzte, sondern die Hetzende, der Jäger, nicht das Wild, wie die Rose; sie ist von jener bekannten Bauernleidenschaft zum Besitz ergriffen, zum Boden; vor allem will sie das Vatergut, das ihr der gleichtrotzige Alte noch auf dem Sterbebette zugunsten seiner zweiten Frau vorenthalten hat, an sich bringen, unbedingt und mit allen Mitteln. Vielleicht war die Möglichkeit, diesem Kampf ein geistiges Gesicht zu geben, der Jule heroischen Stil und heroischen Untergang zu leihen, aber das hat Carl Hauptmann kaum gewollt. So blieb die Möglichkeit, ihren scheinbaren Willen doch als etwas ganz Unfreies darzustellen, als das dumpfe Produkt der Welt, in der sie lebt, den Jäger doch als Wild erscheinen zu lassen. Das hat Carl Hauptmann wahrscheinlich gewollt, aber kaum gekonnt. Von der wilden Gewalt der Erde, die ihr Kinder zu verbrecherischer Besitzgier stachelt, wie sie etwa in Zolas ‚La terre' uns so unheimlich nahekommt, wird nichts verspürt. Und da weder der Geist, noch die Natur irgendwelche Größe zeigen, bleibt es ein

ziemlich uninteressanter Fall von Besessenheit, der denn auch ein recht willkürliches, moralisches Ende dadurch findet, daß ein andrer Besessener, ein mystisch-idiotischer Invalide, das so gewaltsam errungene Vatergut in Brand steckt, worauf sich die lange Jule aufhängt. Wie der Schluß, so haben die einzelnen Willensaufschwünge der Hauptperson oft etwas willkürlich Gewaltsames; mehr Leben ist in den gut Hauptmannschen Physiognomien ihrer Umgebung, in Jules Gatten, dem guten alten, frommen Stief, seinem verbittert buckligen Sohn und jenem Invaliden, dem sinnig-verrückten Vater Jonathan. Indessen ganz echt wirkt auch das dichterische Material dieser Dorfwelt nie. Zwischen lebendigen und gefühlten Worten gibt es immer wieder literarische Fülsel, Bewußtheiten des Dichters, wo der Begriff für die Sache gesetzt wird. Wenn die dämonische Jule sagt: „Da ist eine Kraft in mir ausgebrochen, deren ich mich nicht erwehren kann" oder wenn der tückische Schuster und Grundstücksmakler Dreiblatt sagt: „Verletze mich nicht bis aufs Blut" oder wenn es von allen beiden heißt: „Wir sind an unsern Wahnsinn angeschmiedet", und wenn ein unschuldiges kleines Mädchen aus der Stube geschickt wird und dazu bemerkt: „Ich sehe auch durch die Wände ... ein Junges hat auch Augen ... und eine Stimme innerlich, die für sich redet" — so hört die Gestaltung auf, der blosse Begriff meldet sich und tut gefühlvoll — und der Dilettantismus beginnt.

Nicht viel anders ist der letzte Eindruck, den man von dem sehr liebenswürdigen Märchenspiel ‚Die armseligen Besenbinder' zurückbehält. Die Motive dieses Stücks sind uns aus Bruder Gerharts Traum- und Märchenspielen bekannt, aber ihre Verflechtung ist schematischer und zugleich verschwommener als sie

bei diesem Dichter sich je finden wird. Die Besen=binderleute sind wirklich die Armseligsten der Armen, und wenn sie sonst nichts zu essen haben, stehlen sie auch. Dabei aber lebt in ihnen, wie im Hannele, die unzerstörbare Seele, die sich im Traum freimachen kann. Der zweite Akt ist ein richtiger Traum des alten Ruschke, der allzu schematisch das Thema setzt: Zwei Söhne hat er gehabt. Der eine ist davongezogen, um das Glück zu suchen, der andere ist ein ziemlich gemeiner Dieb. Auf diesen beiden steht seine Existenz. „Mit einem Fuß stecken wir immer noch wieder in der Sünde und Schande. Aber mit dem andern stecken wir in der Er=wartung, dem Glauben und der Hoffnung." Der Alte träumt sich nun vor der Himmelstür und weigert sich, trotz freundlichster Einladung, energisch einzutreten, ehe sein Sohn Johannes zurück ist. Dieser Traum ist aber nur verdeutlichende Einlage und deshalb ganz undramatisch. (Hanneles Traum ist Kampf und Sieg und Tod der handelnden Seele!) Und da im dritten Akt die wache Handlung höchst traumhaft wunderbar weitergeht: der ausgezogene Sohn kehrt unerkannt als ein glänzender und zaubermächtiger Reisender zurück, während der vierte Akt eine ziemlich naturalistisch=launige Gerichtsszene bringt, und im letzten Akt der heimgekehrte Sohn mit seinem Töchterchen und dem alten Ruschke bei Geigenklängen in den Tod tanzt, so tritt stilistisch wie geistig eine nicht unerhebliche Verwirrung ein. Wir wissen (im schärfsten Gegensatz zu Gerhart Hauptmanns ‚Hannele') nie recht, auf wel=chen Grad von Wirklichkeit wir unser Gefühl einstellen sollen, und wir finden, daß dieser Schluß nur eine sentimentale Balladenschönheit, aber durchaus keinen dramatischen Sinn hat. Von einer gütigen Seele, und auch von einer leise formenden Dichterhand, zeugen

manche stille Züge in diesem Spiel, aber der letzte Eindruck ist doch wieder (hochstehender) Dilettantismus.

Und ähnlich stehen alle bisher bekannten dramatischen Produkte Carl Hauptmanns in diesem Zwischenreich halben Dichtertums — auf verschiedenen Stufen freilich: Sehr tief ‚Die Austreibung' — wo völlige Themagleichheit den Vergleich mit ‚Fuhrmann Henschel' unausweichlich macht, und dieser Vergleich das sentimental verdickte, im Bemühen um phantastische Steigerung elend verkrampfte Produkt Carls völlig erschlägt. Ziemlich hoch ‚Ephraims Tochter' — eine Dorfgeschichte, deren dramatischer Vortrag zwar auch zu breit, abschweifend, spannungsschwach ist (nicht von der wilden Zielkraft des geborenen Dramatikers erfüllt!) — aber deren einzelne Züge von großer dichterischer Reinheit sind: das zigeunerische Element, das hier von einer erdtreuen Bauernfamilie aufgesogen und nach gefährlichen Krisen wieder ausgestoßen wird, bringt die phantastischen Neigungen, die sonst bei Carl Hauptmann leicht ins Sentimentale abirren, hier zu einer sachlichen Einordnung.

Alles in allem: Carl Hauptmann ist gewiß in nicht alltäglichem Sinne reich an dichterischen Kräften, auch von den Spannungen, aus denen Drama wächst, spürt er zuweilen etwas; aber selten reift bei ihm Erlebtes ganz zu überzeugender Form aus; ein hastiger literarisch gekrampfter Wille fährt dazwischen, entfaltet unreife Knospen — läßt Realistisches papiern-sentimental, Phantastisches willkürlich und konstruiert erscheinen. Die letzte Kraft des Zuendehörens — die vielleicht eine Geduld, eine Demut, eine Frömmigkeit ist! — fehlt, um aus diesem reichbegabten Dilettanten einen ganzen Dichter zu machen.

*

Was aber wie dem kleinen auch noch dem großen Hauptmann und allen, die heute der Offentlichkeit sichtbar sind, in entscheidendem Maße fehlt, um ein Drama von kulturbildenden, geisterweckenden Dimensionen zu schaffen: das ist die Sicherheit eines stolz bescheidenen Selbstgefühls und aktiv frommen Weltgefühls, aus deren Grundzusammenklang sich dramatische Melodie spinnen muß. Und so wenig wie hier zum wuchernden Fleisch der Geist, so ist zum kalten Geist unsrer ‚Neuklassiker' bisher das Fleisch gekommen — zum stolz bewußten Besitz des richtigen Grundrisses die Kraft des Aufbauens. Wohl gibt es hier Hoffnungen: daß die männlich zarte Lyrik eines Schmidtbonn einmal an einem großen Stoff zum Drama erstarken möge; daß Walter Harlan mit den sorglich gezogenen Fäden seines humoristischen Sehens den großen Canevas seines Glaubens einmal zu völlig buntem Bilde wandle; daß die Wundersalbe von Moritz Heimanns Geist einmal stark genug in die Poren seiner Gestalten eingerieben werde, um sich wirklich dem Blute zu vermischen und nicht mehr als luftsperrende Schicht obenauf zu liegen; daß aus gärenden Talenten wie Kyser, Unruh, Essig noch wirkliche Werke wachsen. Das alles ist möglich — nur wollen wir nicht prophezeien, so wenig, wie wir im Anfang dieser Dramaturgie prophezeit haben. Damals habe ich auf die Verheißungen von Erstlingswerken gewiesen — ich habe nicht gesagt, daß ihre Schöpfer die Verheißungen erfüllen werden. Und so haben nicht die Werke von Hofmannsthal, Wedekind oder Eulenberg, von denen wir manche noch heute als schönen, wertvollen Besitz empfinden, enttäuscht, sondern ihre Schöpfer. Wenn wir hier nun weiter umschauen wollen nach neuen Werken und neuen Männern, so wissen wir, und nicht erst durch die Erfahrung dieses knappen

Jahrzehnts belehrt, daß Kritik keine Kunst schaffen kann. Aber sie kann sie erwarten, sie kann ihr Lust und Mut machen, sie kann ihren Sieg erleichtern und vergrößern. Und darum muß sie die Augen offen haben. Gemacht wird auch die Geschichte der Kunst nur von den Schaffenden, den ‚Männern'. Und wenn man sagt, daß es die Zeit und ihre materielle Entwicklung sei, die die Männer mache, so ist damit nichts widerlegt. Denn dies ist grade aller d r a m a t i s c h e n Erkenntnis letzte Frucht: wie ganz wunderbarer Weise in der scheinbar lückenlosen materiellen Entwicklung doch immer auf den Willen des Menschen gezählt wird, und wie deshalb dieses Willens mystische Pflicht ist, immer jene freiste Entfaltung anzustreben, die ihm doch nie gegönnt wird. Der stolze und der fromme W i l l e — er gestaltet das Leben, und er ist noch einmal die Kraft, die dieses Leben zur Kunst gestaltet. Auch der wartende Dramaturg hat keine andre als die Losung des amerikanischen Weltwarts Walt Withman: „Bringt große Männer hervor — der Rest wird sich finden!"

2. TRAGODIENAUFRISS.

Freilich nicht nur Männer von künstlerischem Rang, nicht nur Dichter — Dramatiker von Geblüt sind es, die wir brauchen. — Wieder sind zwei Epiker von bedeutendem Ruf um das Drama bemüht — und beweisen wieder wie wenig zufällig, wie sehr Funktion einer inneren Anlage das Erfassen bestimmter poetischer Formen ist. Ein weiterer Reiz dieses ästhetischen Schauspiels steckt darin, daß hier wiederum (wie im Falle Hauptmann) zwei Brüder in Vergleich stehen: Heinrich Mann und Thomas Mann. Nirgends aber, so scheint mir, kann man Individualität schärfer erfassen, als da, wo sie nach Abzug alles gleichmäßig Vererbten als unterscheidender Rest zwischen Geschwistern stehen bleibt. Jene wesentlichsten Unterschiede, die bei sehr bedeutenden Verwandtschaftszeichen die Persönlichkeiten von Heinrich und Thomas Mann trennen, bewähren sich auch sehr kennzeichnend in der Art, wie beide, getreue Epiker (sehr verschiedener Tönung) sich um das Drama mühen: Thomas bringt allzu sorgsam und zögernd die Mittel seiner bisherigen Kunstübung an die neue Aufgabe heran — Heinrich gibt sich allzu geduldlos hastig den (scheinbar!) bewährtesten Techniken der neuen Sphäre gefangen!

Thomas Manns ‚Fiorenza', früher entstanden, kam in diesem Jahre durch eine Berliner Aufführung zuerst vor die breitere Offentlichkeit. Diese Dichtung hat so viele, so deutliche, so ganz an der Oberfläche liegende Schwächen, daß es von einer gewissen geistigen Be=

scheidenheit zeigt, daß die große Überzahl der Berliner Kritiker nichts anderes zu tun fand, als mit überlegener und höhnischer Miene diese (auch von der Aufführung leider gar nicht verdeckten) Schwächen ‚aufzudecken'. Aber ebensoviele intellektuelle Bescheidenheit wie das Einheimsen so billiger Triumphe beweist, soviel gefühlsmäßige Unbescheidenheit beweist es, nichts als die Lust an einer theatralischen Blamage gegenüber einem Dichter zu empfinden, der als einer der künstlerisch reinsten und ernstesten Geister seit langem unter uns lebt, und der unserer Generation das bestimmt kulturell aufschlußreichste und wahrscheinlich künstlerisch lebensfähigste epische Gedicht geschenkt hat. Welch ein Schauspiel roher Undankbarkeit und ästhetischer Unvernunft, den Dichter der ‚Buddenbrooks' plötzlich behandelt zu sehen wie einen ehrgeizigen und sehr ungeschickten Literaten, der seinem krähenhaften Nichts dadurch ein Ansehen geben möchte, daß er es mit den ausgerauften Pfauenfedern einer geschichtlich berühmten alten Kultur besteckt! Die Lehre, daß nur die Kritik der Liebe fruchtbar sei, ist mir zweifelhaft — denn wer die Lüge nicht hassen kann, besitzt keine echte Leidenschaft für die Wahrheit, und wer das angemaßte Dichtertum Sudermanns noch mit ‚Respekt' zu behandeln vermag, dem ist die Kunst Hauptmanns nie eine Lebenssache gewesen. Aber in der Form müßte das Wort gelten, daß dem einmal erkannten Dichter gegenüber Vertrauen und Liebe nicht nur die fruchtbarste, sondern auch die einzig berechtigte Form der Kritik ist. Was ist das für eine Literatenvorstellung: Ein Künstler könne seine seelische Not, sein schaffendes Glück zeitweilig an den Nagel hängen und ein kokettes Nichts für den Markt zusammenkleben. Auch die mißlungenen Werke eines Dichters sind nur zu begreifen und zu deuten,

wenn man den Punkt der seelischen Notwendigkeit, den schöpferischen Einsatzpunkt, sucht und sich von hier aus zu erkennen müht, wie die Linien der Kraft verliefen und an welchen Widerständen sie gebrochen sind.

Für Thomas Mann ist der Dichter nicht, wie der häufigere Sprachgebrauch es will, schlechthin ein Künstler; er ist als der Künstler des geistigsten Materials, des Wortes, in drangvoller Mitte zwischen der Welt froher sinnlicher Hingabe und dem grimmigen Ernst geistig richtender Gestaltung. Diese Unterscheidung mag theoretisch angreifbar sein, weil ja auch in jedem Künstler es schließlich geistig ringende Kräfte sind, die die Form angeben — wie wenig ist der heroische Lebenskampf eines Rembrandt von der Vorstellung eines ‚reinen Sinnenmenschen' aus zu begreifen! Der Geist kann auch ohne Worte und Begriffe wirken. Aber jedenfalls ist die Thomas Mann'sche Scheidung ein brauchbarer Ausdruck für den inneren Kampf, die Bewegung zwischen zwei Polen, in der jedes Dichterleben verläuft. Und da unsere Zeit erschüttert ist von dem Kampf geistiger, ethischer, formgebender Instinkte, die sich durch die große, rauschvoll ästhetische Dämmerung des bloßen ‚Verstehens' wieder ans Licht drängen, so ist diese seine persönlichste Erfahrung, deren mannigfaltige Variationen seine ganze Schöpfung erfüllen, zugleich eine Sache von allgemein menschlicher Bedeutung. — Das Symbol solch Ringens in historisch vorgeformten Konflikten zu suchen, wird nur der flache Naturalist, dessen Spielgeist den rein sinnbildlichen Wert aller Kunst nie begriffen hat, einem Dichter als Schwäche anrechnen wollen. Solch Symbol fand Thomas Mann in der Begegnung des Lorenzo de Medici, des heidnischen Renaissancefürsten, des großen Freundes

der Künste, des Herrn aller sinnlichen Schönheit, mit dem Bußprediger Savanarola, der kein ‚Reformator‘ wie Luther, sondern ein reiner Reaktionär, ein leidenschaftlich großer Erneuerer der altchristlichen, rein geistigen, weltfeindlichen Idee war. In dieser Begegnung fand Thomas Mann einen sehr deutlichen, vielleicht allzu deutlichen Ausdruck seines zentralen Erlebnisses.

Die Stärke der gegebenen Spannung verführte ihn zu dem Glauben, daß er hier die dramatische Form wählen könne. Ihre Deutlichkeit verführte ihn zu dem Glauben, daß der Konflikt konkret, unabsichtlich, künstlerisch nur aus einem ganz lebendigen Bilde des kulturellen historischen Milieus aufwachsen könne. Das Gleichzeitige dieser beiden Annahmen brachte seinem Werk die künstlerische Gefahr. Denn es ist nur des Epikers Recht, den Menschen aus seiner Welt herauswachsen zu lassen. Der Dramatiker, der seine Gestalten der sichtbaren Körperlichkeit des Schauspielers vermählen soll, muß die ganze Welt nur aus den Gestalten herauswachsen lassen. Es ist das ganze Geheimnis der dramatischen Form, daß alles Vorher und Nebenher im Vorwärtsgehen der Gestalten enthüllt werden muß! Und der Gedanke, einen Konflikt zwei Akte lang nur im Spiegelbilde der Umgebung stärker und stärker aufleuchten zu lassen, bis er endlich im Schlußakt in den beiden Konfliktträgern leibhaftig vor uns hintritt, ist zwar ein durchaus künstlerischer, aber ein eminent undramatischer. Denn auf der Bühne lebt und wirkt nur die körperlich wandelnde Gestalt, und der Konflikt, der vor uns diskutiert, illustriert, aber nicht ausgekämpft wird, führt zum philosophischen, nicht zum dramatischen Dialog. Weniger zu Gobineau und seinen kulturhistorischen Renaissancebildern, von denen man gespro=

chen hat, als zu Plato scheinen mir diese Dialoge abzuirren. Die künstlerisch unglückliche Erfindung eines rein allegorischen Wesens, der großen Courtisane ‚Fiore', die noch einmal Florenz und in Florenz den Ruhm und die Herrlichkeit der Welt verkörpert, und die in ihrer ganzen entbehrlichen Bedeutsamkeit nie unserem Gefühl ein wirkliches Lebewesen wird, diese vom Dichter selbst kaum halbgeglaubte Gestalt verstärkt die bedenkliche Wendung des Werkes vom Fühlbaren zum Begreiflichen, von der Kunst zur Theorie. All dies wächst aber, wie mir scheint, nur daraus, daß ein epischer Künstler bei seinem ersten Versuch das dramatische Handwerkszeug noch nicht beherrscht, und aus keinem andern Grunde kommt das Überdeutliche, das Allzubewußte, das Selbstcharakteristische, das der sonst so diskrete Thomas Mann mancher Gestalt in den Mund legt. Selten begreift der Epiker, daß all das Leben außerhalb des Dialogs, das ihm seine Kunstform gestattet, im Dramatischen nie durch den Inhalt, sondern höchstens durch die Art der Rede ersetzt werden kann. Giovanni muß so sprechen, daß man fühlt, er weiß niemals, wann er spottet und wann er ernsthaft redet; aber er darf diese Selbsterkenntnis nicht zum besten geben. Und aus Savanarolas Worten muß ein persönlicher Machtwillen deutlich genug klingen, aber dieser Diener des reinen Geistes durfte um seinen Egoismus nicht einmal wissen, ohne sich im Kern zu zerstören; daß er von seinem Machttrieb spricht, nimmt der Gestalt psychologisch die Unschuld, die Sicherheit, ästhetisch die Suggestivkraft, die Glaubwürdigkeit.

Bei all diesen Übelständen bleibt doch unverkennbar das Werk eines Dichters, dem es im Innersten Ernst ist um eine sehr wichtige Sache, und auch eines Bildners,

der vielerlei vermag. Mit welcher launischen Grazie ist nicht der kleine raffinierte Epikuräer, der liebenswürdige skeptische siebzehnjährige Kardinal Giovanni Medici (hernach als Leo X Herr der ganzen heidnischen Christenheit) gezeichnet; mit welch bittrem Humor ist nicht das plebejisch-kindische ‚Künstlervölkchen' gesehen! Und wie stark wird nicht der Ton jenes Ruhmverlangens, das der unzertrennbare Begleiter jedes geistigen Machtwillens scheint, wenn Lorenzo seine Liebe zu Fiore mit solchen Worten ausströmen läßt: „Und eine, eine sah ich unter allen, Lorbeer im Haar und Lilien in der Hand. Und die Buffonen sangen mir in frechen Versen, du seiest Fiorenza, du — die Süße, Eine, der Ruhm, der Glanz, die Liebe und die Macht, das Ziel der Sehnsucht, du, die Blüte dieser Welt, und werdest mein sein ... Ich sah dich an und eine Pein ergriff mein Herz, ein Weh, ein Trotz und eine tiefe Drangsal — wie nenn ich es? — nach dir! nach dir! dich haben, Weltenblume, schillernde Verführung, und an dir sterben!" Zu wirklich dichterischer Größe und an die Schwelle echt dramatischer Kunst führt dann aber die Begegnungsszene zwischen dem sterbenden Lorenzo und dem totbereiten Savanarola. In diesem Dialog nämlich wächst aus dem Widerstreit dieser großen Gegner etwas Neues heraus, etwas tief Gemeinsames, über aller Gegnerschaft: die Größe. Der Gewaltige der Sinnenwelt und der Mächtige des reinen Geistes, sie erkennen plötzlich, daß sie, die der Dämon aus Schwäche zur Macht berief, ein Tiefgemeinsames gegenüber den Alltäglichen, den Antrieblosen, den Folgsamen, den Bequemen, besitzen. „Ruhe kennen die Vielen, die ohne Sendung sind, ihnen ist leicht." Und in der Weihe ihrer heiligen Ruhelosigkeit finden sich diese feindlichen Brüder. Wie sie sich im kaum

bewußten Rausch des Verstehens schließlich die Worte vom Munde reißen und einen furchtbar prächtigen Zwiegesang vom Glück und von der Qual des Erwählten anstimmen, das ist von erschütternder Macht. Ich kenne nur eine ähnlich große Szene der modernen Literatur, die in völlig anderer Tonart die gleiche Melodie spielt; das ist in Bernard Shaws ‚Major Barbara', die Szene, da der mächtige Kanonenkönig, Barbaras Vater, und der Euripidesübersetzer und Dichter, der Liebhaber der Heilsarmee-Majorin, sich feindlich begegnen — und plötzlich eine tiefe Gemeinsamkeit erkennen müssen: Nur ein ‚Narr' kann Kanonen machen, kein ‚geistig normaler' Mann kann Euripides übersetzen, keine ‚geistig normale' Frau kann Seelen retten und verwandeln. „Was haben wir drei mit dem niedrigen Volk von Sklaven und Götzendienern zu schaffen!?" Es ist der gleiche Triumph der schöpferischen Lebenskraft über all ihre äußeren Formen, der hier entzückt und der in Thomas Manns ‚Fiorenza' erschüttert.

Heinrich Manns ‚Große Liebe' ist ein Gesellschaftsflirt, der pathetisch genommen werden soll. Wenn man allen Respekt aufbietet, den man dem Dichter des ‚Professor Unrath', der ‚Stürmischen Morgen' und einiger anderer Meisterstücke neuer deutscher Prosa schuldet, so kann man allenfalls die Absicht vermuten, hier gerade aus dem Alltäglichsten und scheinbar Flachsten die Tragik der menschlichen Unzulänglichkeit aufleuchten zu lassen. Aber auch wenn man dem Autor so ernste Absicht zubilligt, kann man nichts weiter sagen, als daß die Ausführung vollkommen mißlungen ist, und daß das Stück, das schließlich zustande kam, ein ganz ungewöhnlich langweiliges und banales Theaterstück ist, das kaum irgendwo die Abstammung von einem wirklichen Dichter verrät. Gewiß, es ist

Absicht und Prinzip bei Heinrich Mann, seine Szenen im Stile des französischen Theaters zu führen. Er überschätzt dies Institut sehr. Er macht sich nicht klar, wieviel äußerlicher und geringer selbst die besten dieser klar geschliffenen, geistreich pointierten Diskussionsszenen sind als die germanische Dramatik, deren schwer wühlendes Leben nicht vom Kopf, sondern vom Herzen geschaffen ist. Aber obendrein beherrscht er nicht einmal das Handwerk der Franzosen, hat weder die Grazie noch den szenischen Elan eines Porto-Riche oder Donnay, und so gerät ihm etwas, das (es ist nicht angenehm, einem Künstler, wie Heinrich Mann, dergleichen sagen zu müssen) vielmehr als an irgendeinen Franzosen an unsern guten deutschen Sudermann erinnert. Nicht gerade in der völlig unaufregenden Szenenführung, aber in dem unsäglich platten und affektiert eleganten Dialog. Die bekannte mondaine Dame mit der unbefriedigten Seelensehnsucht und dem uninteressanten gutmütigen Gatten liebt also, bedrängt von anderen Galans und dem bekannten brutalen Finanzier, der das Schicksal ihres Mannes in der Hand hält, den bekannten genialen Komponisten. Wenn es den Inhalt des Stückes ausmachen soll, daß der Glanz dieser großen Liebe in dem feig lüsternen Getriebe der großen Welt hinschwindet, so müßten wir doch erst einmal in die Lage versetzt sein, die Größe dieser Liebe, das heißt mit anderen Worten die tiefere Menschlichkeit der beiden Hauptpersonen zu fühlen. Wie soll ich aber dazu kommen, Menschen ernst zu nehmen, die sich mit solchen Worten unterhalten: „Soll ich denn seine Existenz zerstören?" (Sagt sie in bezug auf ihren Gatten), worauf er, der Liebhaber, ‚erschüttert' antwortet: „Süße Frau voll Hochherzigkeit und Liebe!" — „Auch ich habe die Reden der anderen nur wie aus der Ferne

gehört." — „Ach wie drängt sich das Leben in die paar Stunden zusammen, wo ich Dich usw." (So versichern die beiden sich ihrer Gefühle). — „Wie stark sind Sie!" (Sagt sie und er versichert): „Ich habe Ihnen gegenüber die Keuschheit eines Knaben." — Wie soll man Menschen, die sich mit so unkeuschen, schalen Romanphrasen äußern, ernst nehmen? Es bleibt nur die Wahl, ihren Schöpfer für unfähig (nämlich des dramatischen Charakterisierens unfähig) oder seine Figuren für beabsichtigte Salonlügner zu halten. In jedem Fall bleibt uns aber ihr Leben und Sterben höchst gleichgültig. — Heinrich Mann irrt aber überhaupt, wenn er glaubt, uns seelisch irgendwie wichtige Dinge durch die Vorführung solcher Luxusexistenzen, die um sich selbst kreisen, vermitteln zu können. Vornehmheit und Eleganz sind für den Künstler nur Stoff, wenn sie sinnbildlich für innere Werte sind; der äußerliche Reichtum unserer Kapitalisten aber kann das wirkliche Lebensgefühl höchstens berühren, wenn das Zerspringen seiner verlogenen Form, das Durchströmen wahrhafter Naturkräfte durch seinen leeren Schein dargestellt werden soll. Diese Heldin dokumentiert ihr Muttergefühl, indem sie ihr Töchterchen zu damenhafter Tournüre ermahnt! Spielregeln jenseits der Natur! — Was diese Unfruchtbaren und Müßigen mit sich selbst spielen, das ist höchstens Stoff für den Satiriker, der ihre Sorgen um die höchst unsittlichen Schicksalsregeln ihres Gesellschaftsspiels so anfassen soll, wie Shakespeares übermütiger Droll, der mit dem Blümlein „Lieb in Müßiggang" die Geister verwirrt und Eselsköpfe aufsetzt. Eine seltsame Verkettung stilistischer Irrtümer mußte geschehen, daß uns ein Dichter von dem schönen lebhaften, oft und offen bekannten Sozialgefühl Heinrich Manns, einer der als Epiker in der Satire wider diese

Bourgeoisie übergrelle Farben anwandte, das solch Dichter die Erneuerung des alten theatralischen Gesellschaftsstückes, das jämmerlich gleichgültige Spiel der pflichtlosen Luxusexistenzen mit dem, was ihre Spielregel erlaubt oder unerlaubt nennt, uns als ‚Drama', als Inbegriff menschlicher Kämpfe zumuten will. Vielleicht wenn ein sehr eleganter Pariser dieses Stück ins Französische übersetzt, kann es einen Erfolg haben; wir brauchen es nicht.

*

Während diese bedeutenden epischen Dichter den Weg zum Drama noch nicht gefunden haben, sehen wir einen seit geraumer Zeit bekannten Dramatiker fort=schrittslos im Kreise umherirren. Ein neues Werk von Hans Kyser wirkt soviel unreifer als seine früheren, daß man es gern für eine nachträglich edierte Erstlings=arbeit halten möchte; aber leider ist es wohl nicht so. Vielmehr liegt ein unsicher=absichtsvolles literarisches Experimentieren (statt eines künstlerisch sicher Wachsen=lassens) vor. Mit ‚Titus und der Jüdin' schien Kyser auf dem Wege einen pathetisch heroischen Stil von neuer nervöser Bewegtheit zu meistern; mit der ‚Er=ziehung zur Liebe' macht er einen Vorstoß in die intimen Psychologien moderner Milieustimmungen und gerät ins Unselbständige und (schlimmer!) ins Papiererne! Wedekindische Stimmungen der ersten und Schnitz=lersche der letzten Liebe wogen in diesem Stück vom Primaner, der die Frau seines verehrten Lehrers liebt und erobert, durcheinander und arten gleichzeitig ins Brutale und Sentimentale aus: die Summe beider Quali=täten ist das Romanhaft=Kitschige. Unerträglich papierne Redeblüten, unkeusche Selbstausdeutungen nehmen den Figuren oftmals Glaubwürdigkeit, Leben, Sympathie.

Dazwischen lassen ein paar Anschläge echter Leidenschaft wohl wieder aufhorchen. Aber das Ganze wirkt (wohlwollend angesehen!) viel ‚anfängerhafter' als Kysers frühere Produkte.

Inzwischen tut ein andres junges Talent einen starken Schritt auf das Ziel des Dramas zu. Angelangt ist er noch nicht, aber die Art seines Ausschreitens erweckt Zuversicht!

‚Louis Ferdinand, Prinz von Preußen' (als Buch bei Erich Reiß erschienen) verdient von allen noch ungespielten dramatischen Neuheiten des Jahres 1913 die höchste Beachtung. Gespielt freilich dürfte es in Preußen überhaupt kaum werden — sintemalen der hohenzollernsche Landesvater Friedrich Wilhelm der Dritte mit großer historischer Wahrheit dargestellt ist, in all seiner jammervoll kurzsichtigen Schwäche; übrigens nicht etwa karikiert, sondern mit fast ergreifender dichterischer Einfühlung. Hier ist eine Aufgabe für freie Bühnen! Denn dies ist nun das Wesentliche: hier haben wir es mit einer Talentprobe allerersten Ranges zu tun.

Der Dichter ist Fritz von Unruh, dessen ‚Offiziere' vor zwei Jahren bei Reinhardt gespielt wurden. Dieser junge Junker, noch unlängst Adjutant eines kaiserlichen Prinzen, bewährte schon mit seinem Erstling ein erstaunliches Talent. In Sätzen, deren phrasenlose Prägnanz altpreußische Schnoddrigkeit zu dramatischer Energie auszumünzen schien, waren Dialoge hingefegt, aus denen Menschen, Schicksale, Handlungen von großer Bewegtheit wuchsen. Diese starken Szenen waren freilich nicht zu Akten von fortschreitender Gewalt geordnet, weil kein einheitlicher dramatischer Grundwille durchs Ganze ging: der tragische Widersinn des Berufssoldaten im Frieden stand packend am Anfang;

am Ende stand unverbunden und unoriginell eine heroische Disziplintragödie von der Art des ‚Prinzen von Homburg'.

Wesensähnlich ist auch Vorzug und Schwäche in diesem neuen Drama. Louis Ferdinand, der Musiker, den Beethoven rühmte, der Freund der Rahel Varnhagen wie der Königin Luise, der Reiter und Soldat, der Frühgefallene von Saalfeld: er ist wohl der Einzige der Hohenzollern, um dessen Gestalt die Legende Jünglingsglanz, Siegfriedsruhm webt. (Sonst sind nur Männer und Greise groß in diesem Geschlecht.) Diese glänzende Gestalt eines mit allen feinsten Traditionen belasteten Erben steht nun im Dunkel des Untergangs, das der große Plebejer Bonaparte über die preußische Welt bringt. Das dichterisch Reizvolle, das tragisch Bestimmte des Kontrastes scheint offenbar. Unruh gibt das hell hastende, vielseitig packende, genialische Wesen des Prinzen in einer Reihe wirbelnder Szenen: mit den Bürgern und den Offizieren, mit den Künstlerfreunden und dem König, mit der angebeteten Königin und mit der geliebten Pauline. Aber die dramatische Spitze dreht er erstaunlich wieder dem alten Subordinationsmotiv zu: er erfindet (wohl unhistorisch) eine Fronde, die in der verzweifelten Situation statt des unfähigen Königs den Prinzen krönen will — der indessen träumte wohl derlei, scheut aber vor der schweren Tat zurück und jagt lieber in den Tod.

Überschätzt hier der Offizier a. D. die allmenschliche Gültigkeit des militärischen Subordinationsgedankens? Der Dichter hat uns bisher nur gezeigt, daß Preußen verloren ist, wenn kein starker Arm zugreift; der Prinz ist dieser Starke — ich vermag seine Unfähigkeit, zuzugreifen, keineswegs ohne weiteres als sittliche Größe zu bewundern. Oder sollte die äußere Situation als

aussichtslos oder die innere des Prinzen als unlösbar durch Gegenmächte der Geburt und Erziehung, sollte seine letzte Treue also gar als tragische Schuld erscheinen? Des Dichters pathetisches Motto von der Pflicht widerspricht dem!

Daß hier keine Klarheit herrscht, liegt an dem überknappen, in Anakoluthen lebenden, drei Gedankengänge blitzschnell verschränkenden Sprachstil, dessen magere Beweglichkeit als Schutz vor Phrasen und vor Phlegma unschätzbar ist — dessen Unruhe aber in Augenblicken geistiger Entscheidung schon einem klarer ruhenden Satzbau weichen müßte, um seelische Resonanz zu wecken, um den Geist richtig zu führen. (Kleist löst den splitternden Dialog im rechten Moment stets durch die rollende Periode ab.) Für den Leser ist Unruhs Dialog eine anstrengende Arbeit, für den fähigen Regisseur eine ungemein reizvolle Partitur — ob nicht für den Zuschauer, auch bei bester mimischer Ergänzung, das andeutende Geflatter dieser Sätze beklemmend wird und die Sehnsucht nach starker, sprachlich vollerer Entladung sich meldet, das müßte man erproben.

Das sollte man erproben, denn bei allen Einwänden ist dies die Arbeit eines Talents, dessen Schwächen hier der faszinierende Stoff ganz anders deckt, dessen Stärke hier das Detail ganz anders entfaltet als bei den ‚Offizieren'. Der schwärmerische Bohèmeton der Weinstube, das ironische Staatsratsspiel der Pagen, die erotische Unbeherrschtheit der Pauline und die Gewissenskrämpfe des guten, schwachen Königs: das alles ist in dieser Stichwort-Prägnanz hingestrichen, mit einer Intensität, die beinahe an Büchner denken läßt. Ein Tumult von Menschlichkeiten. Und der wahnsinnige Prinz von Oranien, dessen Schatten warnend durch das Stück

geistert, die joviale Senilität des unseligen Oberfeldherrn Herzog von Braunschweig, ja, selbst die Intrigantengestalt des Kriegsrats Wiesel, der aus dem geliebten Prinzen seinen König formen will: das alles hat dichterische Haltung, das alles sind Proben, die einen ganz großen Dramatiker erhoffen lassen, und nach diesem genialischen Tragödienaufriß eine Tragödie!

3. KOMODIENWURF.

Vor ungefähr einem Jahrzehnt, als ich zuerst den Bestand der jungen deutschen Dramatik musterte, schien sich etwas wie eine neuklassische Schule zu gründen. Das waren Männer, die sich vom Naturalistischen wie vom Romantischen in einem sehr tiefen Sinne dadurch emanzipierten, daß sie das Formwesen aller Kunst erkannten und betonten. Während die Geistlosigkeit des beliebig feinnervigen Sensualisten ein Kunstwerk doch immer nur nach den nervenerregenden Stoffwerten abschätzt, die es zuletzt mit jeder Zeitungsnotiz gemeinsam hat, erneuten diese Männer das Gefühl, daß die eigentlich überlegenen und erhebenden Werte einer Dichtung wesentlich in der rhythmischen Erregungskraft der Form wohnen, und daß im besondern ganz bestimmte sittliche, ja, religiöse Erlebnisse mit der eingeborenen Form des Dramas, dem Notwendigen, dem sich selbst setzenden Konflikt gegeben seien. Das sind sehr wahre und wichtige Lehren. Nur vergaßen diese Männer, daß ein Drama zunächst ein Gedicht ist, daß also zuerst die ganz allgemein lebensichernde Wirkung der Sprachkunst formal erfüllt sein muß, ehe diese Gebilde dann wieder in der höhern dramatischen Ordnung organisiert werden können. Daß sie ihre vortrefflich gezeichneten dramatischen Bauten öfter aus Luftziegeln, nämlich aus begrifflich umrissenen Vorstellungen, als aus solidem Gestein, sprachkünstlerisch geformtem Gehalt aufführten: das ist es, was gegen die Praxis dieser Theoretiker einzuwenden war.

Von diesen alten, ehemaligen Neuklassikern gibt es heute eigentlich nur noch einen. Und das ist Paul Ernst. Die völlig unbeugsame Überzeugungstreue des Mannes, die weltüberlegene Sicherheit, mit der er seinen Weg geht: das ist in unsrer Zeit schon an sich etwas Bewunderungswürdiges, auch für den, der seinerseits ganz andre Straßen zu ziehen gedenkt. Wäre nicht in der stolzen, ja, scharf herausfordernden Art des Mannes etwas, das alle gerührten Vergleiche verbietet, so müßte man hier geradezu von einer Heiligkeit des Gehirns sprechen, denn die ideologische Besessenheit von Paul Ernst hat in der jüngern deutschen Dichtung vielleicht nur noch in der Gemütsverzücktheit eines Peter Hille ihr Gegenstück. In dem vollkommen weltentrückten Fürsichsein sind sich diese beiden verschiedensten Menschen vollkommen gleich. Darin liegt ihre Größe; allerdings, wie ich es sehe, zugleich die letzte Schwäche, die sie von den kulturell schöpferischen Künstlern trennt. Shakespeare und Dostojewski lebten auch über, aber nicht außerhalb der gemeinen Menschlichkeit. Sie schufen deshalb ihre Tempel aus den rohen Blöcken der Alltäglichkeit, nicht aus den Glaswänden des Bewußtseins. Und darum bleiben ihre Bauten stehen.

Den Weg, den Paul Ernst in grandioser Konsequenz Schritt um Schritt gegangen ist, habe ich hier Jahr um Jahr verfolgt. Wir sahen, wie die immer straffer und härter werdende geistige Organisation aus einem ursprünglich der deutschen Tradition noch nicht sehr fernen Jambendrama mehr und mehr die Bestandteile sinnlicher Illusion herausschleuderte, bis schließlich in ‚Ariadne auf Naxos' das rein geistige Drama, fast im Stil eines Oratoriums, dicht benachbart dem philosophischen Dialog, erreicht war: ein Zwiegesang von Weltanschauungen. In dem Werk dieses Jahres macht

nun Paul Ernst über seine frühern, noch halb romantischen Komödienversuche fortschreitend, die Anwendung seines reinen Prinzips auf das Lustspiel. Und außerordentlich spricht diese neue Arbeit für die ursprüngliche poetische Potenz des Mannes. ‚Der heilige Crispin' ist zwar im strengsten Typenstil, in den schärfsten geistigen Antithesen und unter Vernachlässigung fast jeder szenischen und geschichtspsychologischen Illusion durchgeführt. Aber diese in ihrer starren Einförmigkeit von Menschlichem ausgeschlossenen Typen sind doch an sich von einer außerordentlichen Schlagkraft des Witzes: der bis zur Genialität filzige Lederhändler; sein Buchhalter, dessen Philister-Scharfsinn sich sehr köstlich in Detektivkombinationen eines Sherlock Holmes entlädt; der Gefühle posierende, aber Posen fühlende alte Mime; der bigott betrügerische Maurer; und Ernstens Lieblingstierchen, der völlig entseelte juristische Paragraphenmensch — das alles sind nur Witzblattfigurinen, die zu Unrecht einen Eigennamen tragen, aber sie sind stark und scharf und durchaus lustig umrissen. Vor allen Dingen steht mitten in diesem Tierreich die Menschlichkeit des jungen Crispin: ein edler Römer von Geburt, beschließt er, aus christlicher Demut, ins Volk zu tauchen und bei einem wahrhaft frommen Schuster in die Lehre zu gehen. Weil er für die armen Leute Schuhe machen will, so stiehlt er das Leder — und das ist der Komödienkonflikt. Wie nun des Kaisers Tochter und das schöne Kind des Lederhändlers und die junge Schauspielerin alle den Crispin heimlich lieben, aber, als der Kaiser beim öffentlichen Gericht an ihre Huld sein Leben bindet, sich doch alle ängstlich zurückziehen, weil sie nicht die Lächerlichkeit dieses grenzenlos und hilflos gütigen Heiligen zu tragen ver-

mögen: das gibt eine entzückende Szene von melancholischer Heiterkeit. Und nebenbei zeigt sie uns, welcher Vertiefung ein hundertmal von Wedekind behandeltes Motiv noch fähig ist, wenn es aus der Atmosphäre reiner Animalität einmal in geistige Luft gebracht wird. Da der heilige Crispin in seiner Demut nicht Mitregent des Kaisers Diokletian werden will, der in der Einfalt des jungen Christen die richtige Ergänzung seiner Überklugheit sieht, und da, wie gesagt, auch von den Weiblein niemand für ihn einstehen will, so wird er wohl wegen Lederdiebstahls gehängt werden. Aber Ernsts wirklichkeitsüberlegener Stil findet doch noch einen Komödienschluß. Der letzte Akt ist eine Art Epilog, worin Engel und Teufel mit Crispin um sein Recht und Unrecht disputieren. Die diabolische Klugheit macht ihm klar, daß seine Demut eigentlich unverschämte Weltverachtung gewesen ist, auch Feigheit, die sich das segensreiche und schwere Amt eines Kaisers nicht zu übernehmen traut. Aber der Engel hilft ihm. „Natürlich, jeder Mensch ist nur ein Mensch", und keine Demut und Selbstentsagung kommt aus dem Kreislauf der Eitelkeiten heraus. Wer auf den Stolz verzichtet, ist eben stolz auf den Verzicht. Deshalb eben ist nichts wahrhaft gut als ein guter Wille! Und weil Crispin den gehabt hat, so verleiht ihm der Engel schon vor dem Tode einen schönen blechernen Heiligenschein, und der macht nun den guten Crispin so stolz, daß er ihn gar zu gern noch vor seinem unrühmlichen Ende der vergeblich geliebten Kaisertochter zeigen würde!

Das ist mit wirklich großen Dingen ein wirklich lustiges Spiel. So lustig, daß gar nicht einzusehen ist, warum nicht unsre normalsten Stadttheater es spielen sollten. So erreicht der menschliche Reichtum dieses Abseitigen noch einmal eine durchaus zugängliche

praktische Bühnenwirkung, wie sie den biegsamern, dem Willen zur Wirkung nähern Talenten kaum beschert wird. Und merkwürdig: diese in ihren romanischen Typenaufrissen so ganz intellektuelle, so ganz aufs kritischsatirische gestellte Komödie öffnet durch die Weite und Tiefsicht des Intellekts, der sie erzeugte, eine Tür zu jener gütigen Komödie des Humors, die aus dem reinen Gefühl stammt. Extreme berühren sich.

*

Denn satirische und humoristische Anschauung sind extrem verschieden und eine humoristische Komödie ist eigentlich das Gegenteil von einer Satire. Denn eine Satire schreiben, heißt: die anmaßende Größe in ihrer wirklichen Kleinheit zeigen; aber eine Komödie schreiben, heißt: mit Lächeln aufzeigen, in wie kleinen Dingen sich noch das Größte offenbart. Witz und Humor — es ist beinah der Unterschied von Haß und Liebe. Die satirischen Lustspiele kommen aus dem großen Zorn, die humoristischen Komödien aus der großen Freude. Und übrigens: je größer eines Mannes Weltgefühl ist, um so stolzere Objekte darf er für seine Komödie greifen. Wenn mich mein Flugzeug hoch genug trägt, sieht ganz Berlin nicht viel anders aus als ein krabbelnder Ameisenhaufen; und wer wahrhaft an Gottes Herzen liegt, dürfte auch über Caesars Weltherrschaft und Ermordung eine Komödie schreiben, während ein Satirspiel über diesen Fall doch wohl nur eine Unverschämtheit wäre. Die Satire kommt aus der Vernunft und hat deshalb vernünftige Grenzen; die Heiterkeit ist grenzenlos wie die Seele. Der Deutsche wird die Präzision der französischen Lustspielschreiber nie erreichen, weil es ihm immer wieder zur Komödie lockt, ins Grenzenlose. Wer aber nicht mit witzig

typischem Umriß Verlachenswertes hinwerfen, sondern uns das Leben in seiner belächelnswerten Kleinheit doch lieben lassen will, dem muß vor allem eine Heiterkeit im Herzen wohnen, die ihn nie verläßt, und die uns auf jeden Schritt seines Weges mit unverwirrbarer Zuversicht rüstet.

Mir scheint, daß es Hermann Essig, dessen rastlos ringende dramatische Arbeit immer wieder Beachtung erzwingt, vor allem an dieser Heiterkeit, an dieser unerschütterlichen Weltsicherheit fehlt, wenn er uns mit Komödien beschenken will. Sein Gelächter bricht plötzlich ab, sein Spiel erscheint plötzlich als hoffnungslos tragische Verknotung; und wenn er dann fortfährt, zu lachen, klingt es uns krampfhaft und schrill, und wir wagen nicht mehr, einzustimmen. Etwas Krampfhaftes, wild Zufahrendes, Besessenes steckt überhaupt in Essigs Art, das der freien Heiterkeit der Komödie besonders fremd ist. Indessen blitzte durch dies aufgepeitschte, wirr quellende Gewölk schon immer ein Strahl wirklichen Genies, eine Fähigkeit, das Lebendige im Kern zu fassen, mag es sich komisch oder tragisch darbieten. Dazu ist sein Geist durchaus nicht, wie Wedekinds im Kern verwandte Anlage, in die Schranken sexueller Monomanie gebannt: er sieht mehr Verflechtungen des Lebendigen als die erotische. Das gilt selbst für die doch am Geschlechterkonflikt erbaute Komödie ‚Frauenmut'; das gilt noch deutlicher für ein andres Lustspiel, das nahezu ganz ohne sexuelle Motive auskommt: ‚Der Schweinepriester' hat ein humoristisches Motiv von wirklicher Größe, wenn auch vielleicht eines, das bei der dramatischen Untauglichkeit des vierfüßigen Gegenspielers mehr in der Novelle als auf der Bühne zur Entfaltung

gekommen wäre. Der Herr Pfarrer nämlich hat sein Herz an ein Schwein gehängt, an die Prachtsau Mischa, die er (das scheint mir eine Abschwächung) zwar auch auf den großen Preis züchtet, vor allem aber mit einer ganz naiven Bauernliebe liebt. Diese Liebe entfremdet ihn seinen geistlichen Pflichten. Der Kampf zwischen himmlischer und irdischer Liebe kann kaum einen Ausdruck finden, der mehr einfach und deshalb mehr grotesk wäre. Wie Essig empfindet, daß in diesem Kampf zwischen Amt und Sau eigentlich alle Probleme des naturüberwindenden Christentums ausgeschöpft werden müßten, das macht seine Genialität aus; daß er uns das aber auf Momente mit bitterm Fanatismus und ganz humorlos fühlen läßt, das zerstört die Komödie. Daß wir gezwungen werden, das arme Vieh, wenn es schließlich geschlachtet mit seinen beiden Hälften kreuzweis an der Wand hängt, wirklich als das Erlösungsopfer der Kreatur an den heiligen Geist zu empfinden: das ist freilich eine Probe von durchaus unalltäglicher Dichterkraft — aber das Lachen vergeht uns dabei. Ob dies dämonisch verbissene Temperament, das sich bei jedem Schritt in jede Situation so verbohrt, daß der dramatische Fortgang langsam und schwankend wird, ob diese besessene Gewalt jemals die geistige Freiheit gewinnen wird, mit der man Komödien schreibt, das ist fraglich. Den durchaus genialen Zug, die dichterische Hellsicht zeigt aber Essig in diesem Lustspiel nicht weniger als in seinen zahlreichen neuen seriösen Versuchen, die alle in gleichem Maße Achtung und Unbefriedigung wecken.

Nicht der gleiche Grad von Originalität wie aus Essigs mit wilder Kürze hingeschleuderten Satzfetzen spricht aus dem Dialog von Leonhard Schrickels Komödien. Immerhin: wer sich so in den Stil eines ganz großen Dichters hineinleben kann wie

Schrickel ersichtlich in die Sprache des ‚Zerbrochenen Krugs', der ist schon selber einer. Es gibt Kopien, die originellen Kunstwert haben, und Schrickels Sprache hat wahrhaftig von Kleists Dialog mehr als die Haut. Da ist ein Würgen, Stoßen und Ringen der fliegenden und ineinander hakenden Repliken, da schmettern die Anakoluthe, die Ausrufe, die stotternden Vokale, da türmen sich die phantastischen Übertreibungen aufeinander, da pflanzen Lügner ihre grotesken Erfindungen mit einer Schärfe und Sachlichkeit aller Details hin, daß zwar nie die Gestalt des Richters Adam aus unserm Unterbewußtsein weicht, aber doch auch in jedem Augenblick ein wirkliches Gefühl von Leben entsteht. Diese Kerle sind; und sie sind auch irgendwie liebenswert in all ihrer Verrücktheit oder Schurkerei. ‚Der Schneider' (das ist der Titelheld der einen Komödie), der den Künstlerwahnsinn hat, nach einem gipsernen Merkur, als dem Idealkörper, die Röcke für all seine durchaus nicht gottähnlichen Kunden zu schneiden, ist sogar eine ausgezeichnete Komödienerfindung — nur schade, daß er seine groteske Form von Idealismus nicht in einem rechten dramatischen Prozeß austrägt, daß vielmehr die ganze Handlung von einer banalen und mit dem Hauptthema kaum zusammenhängenden Erbschleichergeschichte bestritten wird. Und der Bürgermeister, Held in Schrickels andrer Komödie ‚Im Spinnewinkel', der die Hungersnot seiner armen Mitbürger ausnutzen möchte, um von der erwarteten Staatsunterstützung selber möglichst viel zu schlucken, wäre mit seinen hundert Kniffen und Verlegenheiten und neuen Kniffen gewiß ein amüsanter Schurke, wenn die ganze Intrigue nicht so stillos unmöglich phantastische und vertraut realistische Motive zusammenknüpfte. In beiden Fällen gewinnt man den Eindruck, daß bei

Schrickel die Lust an den Figuren das Ursprüngliche war und eine Handlung mit vieler Mühe, aber nicht mit vollem Gelingen hinzukonstruiert wurde. Woraus wohl noch folgt, daß der Dialog nicht, wie bei Kleist, mit seinen lebendigen Stößen uns immer sicher vorwärts führt, sondern häufig selbstgenügsam und verwirrend im Kreise strudelt. Immerhin: hier ist ein merkwürdiges Talent, das unter der Anleitung eines tüchtigen Dramaturgen sehr wohl fähig wäre, in den öden Hallen unsrer Lustspielliteratur manch schönes Stück aufzustellen.

Als eine hübsche Möglichkeit möchte ich auch die Komödie ‚Der Hühnerhof' begrüßen, die von Friedrich Neubauer verfaßt ist. Freilich einstweilen nur eine Möglichkeit; Material zu einem Lustspiel, kein eigentlich dramatisches Werk! Dieweil dem Krippenbauer sein Weib gestorben und er noch gut bei Kräften ist, reißen sich die zahlreichen ledigen Bäuerinnen des Dorfes um ihn, und er bekommt sie alle: erster Akt. Als sie ihre Gemeinschaft merken, machen sie einen Aufstand und verprügeln ihren Hahn im Korbe: zweiter Akt. Und als sie hernach alle in feierlicher Prozession ihre sieben unehelichen Mädel zur Taufe führen, tröstet sich der Bauer, in dem Gedanken, daß sein Sohn (aus erster Ehe) mit diesen Mädeln vielleicht dereinst das Geschäft fortsetzen wird: dritter Akt. Das ist alles und für eine dreiaktige Komödie etwas wenig. Aber im Detail stecken außerordentliche Talentproben. Freilich dieser brutale Hahn-Bauer wird uns nicht interessant, und weil er sich in keiner Richtung sonst menschlich vor uns ausbreitet, ist die Komödie wohl auch zu dünn. Aber unter den bäuerischen Hennen ist eine mit ein paar starken Strichen als der lebendigere, stolzere, menschlichere Mensch herausgehoben; ein zynischer Dorfdoktor und ein weiser alter Knecht sind

nicht schlechter als bei Anzengruber gemacht; und sogar ein verschüchtertes Kind ist da, das wirklich spricht wie ein Kind. Das sind für jeden, der weiß, was sonst so in deutschen Lustspielen produziert wird, erstaunlich gute Dinge; und wer die Hoffnung auf eine neue deutsche Komödie nicht begraben will, weil er sie nach den drei oder vier Beispielen, die es gibt, zu den herrlichsten Dingen der Welt zählt, der wird fortan auf den Namen Friedrich Neubauer aufmerksam achten.

*

Weht bei Schrickel und Neubauer schon ein wenig Komödienluft deutschen Humors, so steht das energischste Talent, das letztlich im deutschen Lustspiel hervorgetreten ist, im Kernland der Satire — freilich recht fern von Ernsts überschauender und fast wieder versöhnender Geistigkeit; ein kalter, böser Blick wird auf die Schwächen der Menschen gerichtet, gut gallischer Spott hält sich an den sicheren Unfug der sozialen Welt. Ein Schüler Molières in neudeutsch-preußischer Schneidigkeit gemütlos verhärtet — so präsentiert sich Carl Sternheim. Nach den sehr unklaren und wohl auch nicht sehr echten Dichteranfängen seines Talents im ‚Don Juan' und dem energischen Durchbruch seiner persönlichen Note in der ‚Casette' hat er sich nun breit und deutlich als der ironische Sänger des ‚bürgerlichen Heldenlebens' etabliert. Die decouvrierte Phrase der Bourgeois ist sein Feld. Erst kam ‚Die Hose', die ein famoser Zensurwitz in ‚Der Riese' umtaufte — der Kern dieses bösartig geschärften Philisterschwanks ist tatsächlich, wie gelegentlich einer verlorenen Hose der kleine Vollblutphilister, das Kanzlistenmännchen ‚Maske' sich als Riese gegenüber Rivalen behauptet, deren Vitalität durch tiefere Berührung mit den schöngeistigen Phrasen der Bourgeoisie schon gelitten hat.

Denn freilich liegt im Wesen modernen Bürgertums etwas was die Lebenskraft gefährden muß. Ist es der Wert des Bauernstandes, daß er die Menschen in so unmittelbarer Berührung mit der Natur erhält, daß ihre Lebensformen auf die Dauer die eigentlichen Instinkte und Kräfte nie verhehlen können, daß die Naturgewalt immer durch alle ihre Konventionen hindurchscheint, so ist es das Spezifikum des Städters, daß seine viel komplizierteren und willkürlicheren Lebensformen nicht mehr die gleiche Sicherheit zeigen, und daß er bald in einen komischen, bald in einen tragischen Konflikt mit der Natur tritt. Er „versteht die Welt nicht mehr", sobald sie mit einem Naturanspruch, der außerhalb seiner Konvention liegt, an ihn herantritt. Das ist, je nachdem man den Blick einstellt, die pathetische oder die groteske Möglichkeit des Bürgers für den Dichter. Aber es kommt dazu, daß die bürgerliche Tradition selber die unsicherste und schwankendste innerhalb der Gesellschaft ist. Das liegt am Wesen des Mittelstandes, der eben ‚vermitteln' möchte; der von unten kommt und nach oben will, und der nur auf wenigen Gebieten (geographisch, historisch und geistig gesprochen) eine ganz selbständige und sichere Haltung errungen hat. Im allgemeinen hat er den Adel vor hundertfünfzig Jahren mit dem Anspruch der besseren, der allein guten Moral als Träger der gesellschaftlichen Kultur abgelöst, hat aber dabei eine große Reihe kultureller Ansprüche und Pflichten mit übernommen, die organisch möglich nur auf der Basis der anderen, der eben ästhetischen Moral des Adels waren. Das hieraus erwachsende Dilemma macht das Wesen der Romantik im bürgerlich sentimentalen Sinne aus. Hier ist es schwer, keine Satire zu schreiben.

Solche Satiren schreibt nun Carl Sternheim mit bemerkenswertem Geschick und in fester Folge. Auf

‚Die Hose‘ folgte zunächst der ‚Bürger Schippel‘. Hier wird ein Quartett ebenso tugendsamer als romantischer Spießbürger in die genaue Mitte zwischen Adel und Proletariat gestellt. Und der Männerstolz zeigt sich nach oben in Bücklingen, nach unten in Fußtritten. Und selbst diese Haltung kann vor der romantischen Ambition nicht bestehen. Denn diese biederen Kanzleiräte, Buchdrucker und Goldschmiede verwalten als Liederkranz Minnesängertradition, und da es um den Ehrenpreis geht und ihr Tenor gerade gestorben und kein anderer brauchbarer Tenor am Orte aufzutreiben ist, so müssen sie sich dem Proleten und Tenorbesitzer Schippel bequemen, der die Gelegenheit zum Aufstieg gierig ergreift. Die Szene, in der man durchs Fenster das Bürgerquartett bei romantischer Liederübung sieht und hört, während außen die Schwester des Bassisten im Rendezvous mit dem Fürsten verteufelt reale Konsequenzen aus dieser romantischen Disposition zieht, diese Szene ist von einem wirklich tiefen Witz. Und jene Duellszene, vermittels deren sich der schlotternde Schippel endgültig im Herzen der Bourgoisie befestigt, ist nicht nur in Reinhardts Regie mit ihren auf- und abklappenden schwarzen Zylinderhüten erschütternd komisch.

Auf den ‚Bürger Schippel‘ folgte in der Reihe der bürgerlichen Karikaturen Sternheims ‚Der Snob‘. —

Das Wort ‚Snob‘ stammt aus den Listen der englischen Universität, wo man im 18. Jahrhundert hinter die Namen der jungen Grafen und Lords die betreffende Würde schrieb, bei den gemeinen Bürgerlichen aber vermerkte: ‚sine nobilitate‘, abgekürzt s. nob. So hieß Snob (nicht anders entstanden als Kabale oder Bedag aus unorganischem Zufall) zunächst: der Mann ohne Rang und Stand. Sehr bald aber im besonderen

der Mann unbedeutender Herkunft, der trotzdem den glänzenden Schein, die Teilnahme an der Lebensart der Vornehmen suchte. Der Humorist Thackeray hat dann den Typus festgelegt. Wie alle Leute, die etwas anderes scheinen wollen als sie sind, ist Snob allerdings zunächst eine komische Figur. Aber da er durchaus ein Entwurzelter ist, da er nicht mehr nach Trieben, Bedürfnissen, Leidenschaften, sondern nur nach Zwecken, Absichten, Eitelkeiten handelt, da ihn niemals Wert oder Unwert einer Sache, sondern nur ihre modische Geltung interessiert, und er somit letzten Endes eine Kreatur ohne Selbstgefühl, ohne Halt, ohne alle Orientierung in der Welt ist, so braucht man nur ein wenig tiefer zu blicken, um im Snob auch eine tragische Figur zu erkennen. So ein Fall bitterböser Narrheit ist nun ein gottgegebener Stoff für den Dramatiker Karl Sternheim. Von dem armen Proleten Schippel, der mit verzweifelter Gier in die Bourgeoisie heraufklettert, wo es Plüschsofas, Napfkuchen und Zylinderhüte gibt, gelangt er auf der nächsten Sprosse der lustigen Leiter zu Christian Maske, der aus dem Bürgertum in die Aristokratie klettert, wo es Vollblutpferde, Champagner und Adelskronen gibt. Christian Maske ist der Sohn jenes mit Recht ‚Maske' getauften Urtyps von Kleinbürger, des ‚Riesen' aus der ‚Hose'. Von jenem Kanzleirat, an dessen intelligentem Stumpfsinn und fröhlicher Brutalität alle Gefahren komplizierterer Geistigkeit abprallen, hat Christian die pedantisch-seelenlose und dabei energisch zwecksichere Intelligenz geerbt. Aber begieriger und kecker als sein Vater trachtet er über seinen Stand hinaus und bringt es denn auch glücklich zu gewaltigen Reichtümern, zu gesellschaftlicher Geltung und schließlich zu einer Grafentochter. Wie er auf diesem Wege Schritt für Schritt den Boden seiner Her-

kunft von sich stößt und sich in die feine Welt hineinangelt, von den Krawatten zu den echten Corots und der ganz feudalen Weltanschauung, das stellt Sternheim mit außerordentlichem Witz dar. Die Schwierigkeit des braven Christian bleibt nun die unentschuldbare Tatsache, daß er geboren ist, geboren von unrettbar bürgerlichen Eltern. So entsteht für diesen denaturierten Menschen eine groteske Variation des Bibelwortes: „Das Bewußtsein, überhaupt zu verdanken, sei es das Leben, ist in meiner Rüstung ein schwacher Punkt. Wie alles in meiner Welt aus mir entstand, wie ich nur auf mich beziehe, für mich hoffe und fürchte, muß ich frei sein von Rücksicht auf jedermann, um zu marschieren: Und so fürchte ich Vater und Mutter." Diese snobistische Furcht vor den eigenen Eltern gibt das (recht kleine!) Bewegungsmotiv für die Komödie ab. Im ersten Akt verschickt sie Christian nach korrekter Auszahlung aller für ihn gehabten Unkosten. Im zweiten ist er so mächtig, daß er sich den inzwischen in Mode gekommenen Luxus eines schlichten Elternpaares wieder leisten will; jetzt will er Eltern, um mit ihnen zu renommieren. Im dritten Akt aber, als es sich darum handelt, seiner Komtesse auch innerlich zu imponieren, schafft er beide Eltern wieder ab, indem er für die inzwischen verstorbene Mutter eine hübsche und sehr teure, von Renoir gemalte! Frau einsetzt und sich statt des Vaters einen französischen Grafen (er erfindet eine Eheirrung der gemalten Frau Mama) zum Erzeuger anlügt. Man sieht daraus, der äußere Bewegungsvorgang ist nicht stark. Er ist es bei Sternheim nie; aber die lückenlose Folge einschlagender Charakterpointen entschädigt. Sternheim, der wenig Blut, aber verblüffend viel Gehirn hat, muß auch intellektuell — naturlos, karikaturistisch gespielt werden; dann wird man merken,

daß in der von Akt zu Akt wachsenden Loslösung von der Natur, wie sie Snobs Verhältnis zu den Eltern darstellt, doch auch eine dramatische Steigerung liegt. Und wenn z. B. Christian Maske einen Brief schreiben will, um eine Einladung anzunehmen, aber auf der Jagd nach einem effektvollen und vornehm klingenden Eingangswort schließlich das Gegenteil von dem schreibt, was er eigentlich vorhatte: „M a n n i g — f a l t i g — k e i t der Geschäfte verhindert mich leider —" — so ist das ein Witz, dessen überalltägliche Kraft auf unserer armen Komödienbühne gar nicht überschätzt werden kann! Im übrigen freilich ist die lebendige Knappheit seines Dialogs nun zu einer festen Manier, einem vollständigen Telegrammstil ausgeartet, der auf alle Bindeworte und beinahe schon auf alle Verben verzichtet, und das ist in demselben Grade Laster wie Tugend. Denn wenn sie die Bewegung beschleunigt, die Umrisse der Figur verschärft, so schließt seine springende Punktierarbeit dafür jede intimere, seelisch-musikalische Wirkung der Sprache aus. Sternheim kann und will freilich auch nur witzige Umrisse, keine farbig gefüllten Gestalten geben. Sternheim hat und will kein Gefühl — für die Bürger nicht, aber auch für die Fürsten nicht und für die Proleten nicht. Er verhöhnt alle; wichtig ist ihm niemand und nichts. Und deshalb ist er im Grunde gar kein Satiriker, sondern nur ein Blagueur. Denn der g r o ß e Satiriker schreibt immer aus einem Zorn, aus einem sehr leidenschaftlich positiven Gefühl; er zerreißt die Lüge, um Platz zu machen für seine Wahrheit. Das gilt von Molière bis Anatole France, von Swift bis Shaw. Sternheim hat nichts von dieser schöpferischen Leidenschaft im Herzen; er hat nur den höhnisch überlegenen Witz eines Lebemannes, dem es genügt, die Schwäche der anderen zu durchschauen und sich selbstgefällig in der

eigenen, der verstandesmäßigen Überlegenheit zu wiegen. Deshalb ist dieser Sternheim mit all seinen keineswegs alltäglichen Gaben doch kein Mensch, der für den Geist unserer Kunst etwas Ernsthaftes bedeuten könnte. Und wenn seine witzige und brillante Handhabung der Werkzeuge durchaus respektiert werden muß, so muß doch in gleichen Augenblick davor gewarnt werden, diesen begabten Lebemann mit einem der Dichter zu verwechseln, die der Menschheit, und wäre es unter Zorn und Hohn, etwas Neues bringen.

4. EIN APOSTAT DER NOTWENDIGKEIT.

Ich sagte vorher, daß es heute eigentlich nur noch einen ,Neuklassiker' gäbe: Paul Ernst. Und nun bestätigt mich die Zeit. Wilhelm von Scholz, der vor einem Jahrzehnt der nächste von Ernstens neuklassischen Gefolgsleuten war, veröffentlicht (im ,Tag') einen Aufsatz über und für den ,Zufall im Drama'. Den Begriff der Notwendigkeit, diesen dramatischen Ankergrund aller Klassik, nennt er ,verfließend' und ,ganz ehrlichem Denken nicht standhaltend'. Er sieht die Idee des Notwendigen im Drama sich lösen und „fühlt sich dabei wie von einem innern Zwang und Krampf befreit". Nun setzt er den Zufall auf den Thron. Er will das Wort freilich nicht im radikalsten Sinne verstanden wissen, nicht als ein Geschehen, das aus ganz andrer Sphäre plötzlich — deus ex machina — in den Ablauf der dramatischen Vorgänge hineinschlägt; aber innerhalb des gezogenen Handlungskreises sei doch das Kommen und Gehen der Figuren, die Folge der Szenen, die Verwobenheit der Motive mit Zufällen durchsetzt wie das Leben selbst! Mir scheint, daß hier eine bis zur Selbstverständlichkeit richtige Erkenntnis aus einer sehr interessanten Stimmung heraus einen Gefühlston bekommen hat, der sie einem gefährlichen Irrtum sehr verwandt macht.

Ein Zufall im absoluten Sinne ist für uns Menschen ja ganz unvorstellbar. Alles irgend Geschehende kommt aus einer unendlichen Ursachenreihe heraus, und ,Zufall' ist nur unser Ausdruck für ein Ereignis, das

meinen Weg von einer Ursachenreihe her kreuzt, auf die mein Blick just nicht eingestellt war. Wenn mir ein Stein auf den Kopf fällt, ist das der Ursachengeschichte des Steins nach höchst notwendig; auch mein Wandel bis zu der Stelle, wo der Stein fiel, kam aus einer unermeßlichen festen Ursachenreihe. Nur das Sichkreuzen dieser beiden Reihen nenne ich zufällig, weil ich den Ablauf meines Lebens unter dem Gesichtspunkt persönlicher Ziele und Ideen ansehe; und in dem so erdachten Zusammenhang der Dinge ist allerdings die Begegnung meines Kopfes mit einem Stein sinnlos, überflüssig, unnötig — zufällig. Das heißt doch aber nichts weiter, als daß mein Wille und mit ihm meine Weltvorstellung nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus der ungeheuern Welt der ‚Wirklichkeiten' (nämlich der Ursachenreihen) umfaßt. Wäre mein Blick weiter, tiefer, so könnte er vielleicht die letzte gemeinsame Ursache meines Wandels und jenes Steinfalls erspähen. Da wären dann beide in einer Reihe, und der Zufall wäre ‚sinnvoll'. Einen so umfassenden Blick haben, ist aber Gottes Sache; von Gott wähnet der Fromme, „daß ohne seinen Willen kein Stein vom Dache fällt", das heißt: daß es für ihn, für seinen Plan keinen Zufall gibt, daß er alle Wirklichkeiten umfaßt. Vom Weisen aber, vom Dichter, kündet sein höchster Ruhm, daß er den gleichen allumfassenden Blick aufschlagen könne; wie es am schönsten Richard Dehmel ausdrückt:

„Ich lernte meine Sehnsucht stillen,
Ich bin so gotteins mit der Welt,
Daß nicht ein Sperling wider meinen Willen
Vom Dache fällt."

Das eigentliche, das göttliche Wesen aller Kunst aber scheint mir zu sein, uns einen Augenblick jenes

allumspannende Gefühl zu vermitteln, vor dem jedes Bruchstück Natur seinen zufälligen Charakter verliert. Ein Stein in der Sonne wird als Bild eines großen Künstlers alles Zufälligen bar, wird in jeder Lichtwirkung Siegel, deutlich fühlbares Zeichen allumfassender notwendiger Ordnungen, derselben Ordnungen, worin ich lebe, und darum wird er ein Stück von mir, wird ich selber. Diese geheimnisvolle Gefühlserhöhung durch rhythmischen Zauber zu vollziehen, ist aber selbstverständlich auch der Sinn des dramatischen Kunstwerks, das ein Naturbruchstück kämpfender Menschen zu bearbeiten unternimmt. In dem Augenblick, wo nicht mehr ein leidenschaftlicher Glaube, eine überlegenere Ansicht, eine Persönlichkeit die Wirklichkeitskreuzungen zu einem solchen Sinn, solcher zufallslosen Einheit ordnet, ist das Chaos der Stofflichkeiten, die verkörperte Reportage, der Kolportagefilm da und das Kunstwerk geschwunden.

All dies sind Dinge, die man eigentlich grade keinem weniger zu beweisen brauchte als Wilhelm von Scholz. Denn vor acht Jahren hat er vier Thesen über ‚Kunst und Notwendigkeit' veröffentlicht; und diese Schrift drückt so stark und klar wie möglich aus, wie der Wille zum Zwang, das Bedürfnis, in allem Geschehen Notwendigkeit zu fühlen, Quell aller Kunst ist. In der dritten These zeigt Scholz, wie deutlich sich dieser Grundfall aller Kunst im Drama spiegelt, das einen Konflikt darstellt, und das um so vollkommener ist, je willkürloser, je unausweichlicher uns dieser Konflikt erscheint, je mehr er ‚sich selbst setzt'. Nur der Künstler, der den Kampf als den Vater aller Dinge erlebt, ist zum Dramatiker berufen, und er wird uns von Furcht und Mitleid befreien, weil er uns die allem Spezialinteresse entrückte Notwendigkeit zeigt, die Kampf, tragische oder

komische Brechung der eigenen Willensrichtung aus dem Wesen alles Geschehenen entströmen läßt. Nun macht aber freilich schon in dieser Schrift eine Betrachtung über die „Entartung des Dramas in die Idee" den Schluß, und hier liegt der Keim für die überraschende Entwicklung, in der Wilhelm von Scholz augenblicklich steht. Er zeigt nämlich schon damals, und zwar am Beispiel von Hebbel und Ibsen, welche Gefahr es mit sich bringt, wenn das Wissen um diese Grundbestimmung des Dramas: Notwendigkeit zu enthüllen, während des Schaffensprozesses selbst mächtig ist. Der Verstand glaubt dann, das, was er erkannt hat, auch vollbringen zu können, und statt die tragische Idee sinnlich zu gestalten, läßt er sie theoretisch diskutieren. Dies führt dann auch dazu, den Eindruck des Notwendigen, statt aus der harmonisierten Fülle der Erscheinungen, aus einem möglichst magern Auszug der Wirklichkeit zu locken. Wenn ich nur eine einzige Ablaufreihe darstelle, so schalte ich freilich alle Zufälle aus, vernichte aber damit auch das Gefühl des Lebens, welches nie ein gradliniges Exempel ist. Statt der Welt biete ich, wie Hebbel sagt, eine Uhr, und das eigentliche Kunstwunder, das gerade darin besteht, alles zufällig Scheinende in das Gefühl einer Notwendigkeit hinüberzuleiten, kann nicht stattfinden. Alle Dramen, in denen es zu gut stimmt — Lessings ‚Emili Galotti', Hebbels ‚Julia', Ibsens ‚Nora' — sind Beispiele. Dies ist allerdings die Gefahr bei der neuklassischen Erweckung eines überimpressionistischen, vom Notwendigkeitsgedanken erfüllten Kunstgefühls. Scholz selber muß die Gefahr, die ihn als Dramatiker von dieser intellektuellen Überspannung des Notwendigkeitsbegriffs drohte, gefühlt haben, und so ist es nichts als eine Reaktionserscheinung, wenn er jetzt, in freilich eben so gefährlicher Weise,

den Zufall als den dramatischen Beleber, als Wesentlichstes preist.

Denn gewiß wirkt ein Drama, das der Zufälle bar ist, kahl und tot. Aber Zufälle bleiben die Züge einer reichern Dichtung doch eben nur für den oberflächlichen Blick. Der Triumph des Dramatikers ist, daß unser Gefühl zum Schluß sagt: Wo jene Ursachenreihe, die da den Weg des Helden kreuzte, mit jenen Ursachen, von denen er herkam, zuletzt zusammenläuft, das kann ich nicht absehen; aber daß sie gemeinsamen Ursprung haben, das verbürgt das gemeinsame Ziel, zu dem beide strebten, — denn daß dieser Held so enden mußte, auf welchem Wege, durch welche ‚Zufälle' auch immer, das habe ich in jedem Augenblick gefühlt. Ein Beispiel für tausende: Daß Romeo und Julia sterben, hängt an einer ganzen Masse grober Zufälle: Wenn nicht wegen einer Quarantänevorschrift der Bote des Bruder Lorenzo an Romeo festgehalten worden wäre; wenn Julias Betäubungsmittel nur fünf Minuten früher aufgehört hätte, zu wirken; wenn die Wache zufällig etwas eher gekommen wäre: so hätte der Doppelselbstmord nicht stattfinden können. Und sie lebten heute noch in Freuden? Das nun doch wohl nicht. Denn wenn nichts als eine Kette ganz blöder Zufälle diese beiden Menschen zugrunde richtete, so wüßte ich nicht, was die letzte Wirkung dieser Tragödie von dem Eindruck irgendeiner Notiz unter ‚Lokale Unglücksfälle' unterschiede. Tatsächlich aber liegt in der entloderten Jugendleidenschaft der beiden von vornherein ein so maßloser Überschwang, eine solche Bereitschaft, immer zum letzten zu greifen (beide haben schon vorher einmal mit dem Selbstmord mehr als gedroht!), daß uns das Gefühl nie verläßt: „So weit im Leben ist zu nah am Tod." Hier ist ein „sich selbst setzender Konflikt", eine tragische Not=

wendigkeit gegeben: Menschen von so schrankenlosem Gefühl müssen sehr bald an dem dumpfen Widerstand der Welt verbluten, mit Notwendigkeit wird ihnen das Schicksal alltäglich Anlässe zur Selbstvernichtung vor= werfen — welchen dieser Anlässe sie dann schließlich benutzen werden, ist Zufall, ändert aber nichts an der Notwendigkeit des Gesamtvorgangs. Nicht anders erscheinen im ‚König Lear' oder im ‚Hamlet' die zahlreichen Zufälle, die Bewegungsanlässe des Vor= dergrundes, als Auslösungen ganz notwendiger, mit der Natur jener Menschen gesetzter Prozesse und deshalb in einem undurchschaubar tiefen Grunde als Teile einer Notwendigkeit. Wer diesen Blick für die allein wert= bildende Organisation des Ganzen nicht besitzt, sondern an der Impression der zufälligen, dem Stoff nach auch zeitlich bedingten Details haftet: der kann freilich ‚Romeo und Julia' an der ‚Liebelei', ‚König Lear' an Freuds Theorien und ‚Hamlet' an Haeckels Wissen= schaft messen und dann Shakespeare veraltet, roh und primitiv nennen. Das eigentlich Künstlerische jedes Gedichts, das Symbolische: den rein stellvertretenden Charakter, den alle zufälligen Einzelheiten haben, und den zeitlos=notwendigen Charakter, den ihre Zusammen= ordnung hat — den spürt solch geistloses Nervenweich= tier freilich nicht. Und es bleibt deshalb in einer (beliebig subtilen!) Reportage stecken, wo es Kunst zu fassen meint. Denn Kunst ist Notwendigkeit.

So sollte einen Mann von Scholzens geistigem Rang schon die schlechte Gesellschaft warnen, in die er geraten muß, wenn er aus seiner Ablehnung des Not= wendigkeitsbegriffes Konsequenzen zieht. Aber auch seine eigene Produktion — um derentwillen diese Wen= dung ja eben erfolgte — kann ihn warnen. Sein letztes Werk ist das Drama ‚Gefährliche Liebe',

eine Dramatisierung des berühmten Romans aus dem sterbenden Rokoko, der ‚Liaisons dangereuses'. Sicher ein starkes, nach etlichen Strichen auch erfolgverheißendes Theaterstück. Das Spiel und der Untergang dieser allzu raffinierten Lebenskünstler, die Menschenleben als reizvolle Hemmungen zwischen sich schalten, ergibt eine Menge starker Augenblickswirkungen, die zumeist auch ganz solide in der Psychologie der Individuen verankert sind. Aber individuelle Psychologie kann nicht an sich Träger höchster dramatischer Wirkung sein; sie behält etwas Zufälliges, wenn ihre Stellung im Ganzen nicht zugleich Beispiel, Fall, Symbol einer ewigen, notwendigen Seelenformation ist. Und die Herausarbeitung dieses letzten Wertes ist über aller theatralischen Sorgfalt bei Scholz zu kurz gekommen. Jene sittliche und mechanische Notwendigkeit, daß der, dem alles Spiel wird, untergeht: weil der Boden, auf dem er mit allen Menschen steht, der Glaube an etwas ganz Wirkliches und Wahres ist, und weil er diesen Boden selbst durchsägt! — jene Notwendigkeit tritt aus Scholzens Spiel mit dem schwach angedeuteten Revolutionshintergrund nicht entfernt so klar hervor wie etwa aus Schnitzlers im Thema gleichen grimmigen Selbstgericht ‚Der grüne Kakadu'. So wird unsre Aufregung und unser Interesse nicht zur Erschütterung, nicht zur Erhebung. Der psychologische Grund ist wohl, daß dem Meister des Sinnspruchs, dem Freund der alten Mystik Wilhelm von Scholz dies Thema nicht entfernt so Lebenssache ist wie einem Schnitzler. (Weshalb der starke Lyriker sein Stück auch in oft erschreckend musikloser Jambenprosa führt.) Aber der Grund, weshalb Scholz s t a t t e i n e s i h m n o t w e n d i g e n Themas eines wählte, das ihm nur zufällig interessant war — der ist dramaturgisch und

stammt daher, daß Scholz die Zufallswirkungen auf der Bühne augenblicklich überschätzt. Weil diese Stellungnahme in der Entwicklung des Mannes als Reaktion begründet ist, halte ich sie nur für eine augenblickliche. Prinzipiell muß man sich angesichts der ringsum, von Groben und von Feinen, drohenden Verphilisterung des Kunstgefühls gegen solch entgeistigenden Kult der Vordergrundstechnik wehren. Für Scholz selber ist es vielleicht nur ein heilsamer Durchgang, der seinem ursprünglich zu planvollen Geist das Gegengewicht schafft — und ausgeglichene Werke hoffen läßt. Werke, an denen die letzte dramaturgische Weisheit sich zeigt, die Weisheit Otto Ludwigs: Es gilt, mit dem Schein voller Absichtslosigkeit die tiefste Absicht zu verwirklichen; es gilt, das lebendige Geflecht der ‚Zufälle' als Symbol einer klaren Notwendigkeit wirken zu lassen.

DRAMATURGIE DER KRIEGSZEIT I

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1914 / 15 / 16

1. VORBOTEN UND NACHLÄUFER DES KRIEGES.

„Den Vortritt hat das Königreich." Man soll in dieser Kriegszeit kein Geschäft des Friedens vernachlässigen, auch die alljährliche Suche nach dramatischen Talenten nicht. Denn schließlich wird ja der Krieg geführt um jener Friedensgüter willen, von denen auch die dramatische Dichtung ein unverächtliches Teil ist. Aber kein Mensch kann verhindern, daß sich ihm überall die Beziehung auf den Tag in den Vordergrund drängt, daß auch von den dramatischen Schöpfungen ihm zuerst die nahetreten, in denen sich das grimmiggroße Gesicht des Tages spiegelt. Ja wirklich: es gibt nicht bloß Ausstattungspossen mit Dum-Dum-Couplets — es gibt sogar dramatische Dichtungen, die ein Verhältnis zum Kriegsgeschehnis haben. Freilich, ein Verhältnis, das mehr in der Wesenstiefe als an der Oberfläche zu suchen und viel mehr vom Instinkt als von der Absicht geschaffen ist. In diesem Sinne soll „das Königreich" den Vortritt haben.

Gemeint ist natürlich das Königreich Preußen. Denn so unmöglich es wäre, den Lebenswert Deutschlands auf das Preußische zu reduzieren, so wenig läßt sich doch leugnen, daß augenblicklich das Schicksal Deutschlands von denjenigen Kräften entschieden wird, die am stärksten in Preußen, im Lande der militärischen und politischen Organisation zu finden sind. Da ist es für alle, die überhaupt an die innere Bedeutung künstlerischen Schaffens glauben, eines der merkwürdigsten Symp-

tome dieser ganzen Zeit, daß im ersten Monat des Deutschen Krieges gleichzeitig drei Dichtungen erschienen, die das gleiche Motiv, und zwar das am meisten preußische Motiv der Welt, zu dramatisieren suchten. Wären sie dem weltgeschichtlichen Ereignis nachgehinkt, es hätte wenig zu bedeuten. Aber tatsächlich lag am ersten August 1914 die eine Dichtung schon als Buch vor, die andre war im Manuskript vollendet, die dritte existierte mindestens schon als Entwurf. Und das beweist, daß in den wachen Nerven der Dichter das Gewitter schon lange vor seinem Ausbruch gespürt, die Bedeutung der Kräfte, die eben jetzt wieder zur Entscheidung aufgerufen sind, lebhaft gefühlt ward. Denn es war die Tragödie des Kronprinzen Friedrich, des jungen Fritz, die gleichzeitig von Hermann Burte, Paul Ernst und Emil Ludwig dramatisiert wurde.

Kein minder zufälliges Motiv konnte in dieser deutschen Schicksalsstunde ergriffen werden. Denn die Geschichte der politischen Welt ist heute die Deutschlands, die Geschichte Deutschlands ist die Preußens, die Geschichte Preußens ist die der Hohenzollern. (Ganz gewiß hat das Land die regierende Familie reichlich ebenso sehr geformt wie umgekehrt — zu trennen sind sie für die Geschichte jedenfalls nicht mehr.) Mit Notwendigkeit ist aber die Geschichte der Hohenzollern, die, wo sie bedeutend ist, als eine Geschichte der Ordnung, der nüchternen Sachlichkeit, der gleichmäßigen Arbeit erscheint, arm an dramatischen, das heißt: individuell hervorragenden, symbolisch einprägsamen Zügen; und nur ganz, ganz selten wird in einem Individuum dieser Familie das auf persönliche Entfaltung gerichtete und ästhetische Element stark genug, um mit dem ethisch disziplinierendem Grund=

zug der Familie einen bedeutenden Kampf austragen zu können. Ein solch ganz seltener Fall ist der des Prinzen Louis Ferdinand, den der Dramatiker Fritz von Unruh im Vorjahr des Krieges bedeutsam angriff. Der zweite und größte und klarste aber ist der Fall des jungen Kronprinzen Friedrich, der, genial, unreif, jugendlich egoistisch und ganz und gar ein ästhetisches Lebewesen, mit seinem Vater, dem König Friedrich Wilhelm dem Ersten, einem ungeheuer beschränkten und ungeheuer starken Fanatiker des politischen Pflicht=begriffs, einen Zusammenstoß erlebt, der ihn an die Stufen des Schafotts bringt, und aus dem er hart, bitter, stark, zielbewußt und reif für sein Königsamt — ‚preu=ßisch' — hervorgeht.

Hermann Burte verdirbt sich die Größe seines Schauspiels im Grunde schon durch einen Fehler, den der Titel anzeigt: sein Stück heißt ‚Katte'. Der Freund aber, der dem Kronprinzen zur Flucht verhelfen will, dessen Kopf der König ungerecht und furchtbar weise als letztes Erziehungsmittel für seinen Sohn fallen läßt, ist gewiß im Balladen=Sinne eine ergreifende Figur: für den Kampf der geistigen Prinzipien, deren Wider=einander das Drama schafft, ist Katte nur Werkzeug, nur Objekt, nicht eigentlich Mitspieler. Das Stück, das ihn in den Mittelpunkt stellt, wird deshalb zwar rührend und traurig, aber keineswegs tragisch er=schütternd sein. Denn während das Schicksal von Vater und Sohn aus Notwendigkeiten folgt, die alle Menschen in irgendeiner Art wieder erleben müssen, ist Kattes Tod, von hier aus betrachtet, nur ein tieftrauriger Zufall und, erst vom König und vom Prinzen aus gesehen, ein grimmiges, unausweichliches Schicksalsmoment. So hat denn Burte, der mit seinem ‚Herzog Utz' auch als Dramatiker schon Probe eines starken, wenn auch un=

reifen Talents gegeben hatte, hier nichts geschaffen als ein tüchtiges Theaterstück, worin einige Szenen sehr geschickt, wahrscheinlich auch bühnenwirksam gefügt sind, das uns aber im Ganzen wenig angeht. Der Kronprinz erscheint überhaupt nur an Anfang und Schluß des Stückes, und der König, dessen Gewissenspein für einen Akt die Geschichte Kattes unterbricht, wird uns nicht wichtig, weil wir aus seinen Entschlüssen nicht die Zukunft des Reichs wachsen, sondern in erster Linie nur den Untergang kommen sehen für den Leutnant Katte, einen leichtsinnig beweglichen, spielerisch halbechten, nicht unsympathischen, aber noch weniger bedeutenden jungen Mann.

Im höchsten Gegensatz dazu hat natürlich Paul Ernst alles so scharf wie möglich auf die geistige Hauptfrage konzentriert. Das Stück heißt ‚Preußengeist' und hat drei Akte. Im ersten schlägt der König dem Prinzen ein Heiratsprojekt ab, und der beschließt die Flucht. Im zweiten wird die Flucht verraten, der Prinz verhaftet, das Kriegsgericht berufen, und gegen dessen Spruch vom König beschlossen, Katte zu opfern, um den Prinzen zu heilen; im dritten Aufzug nimmt Katte Abschied (er ist hier eine durchaus sittliche Figur, opfert sich bewußt der Erziehung des jungen Thronerben auf), wird hingerichtet, der Kronprinz fällt in Ohnmacht und erhebt sich als neuer Mensch, der seinen geänderten Sinn sofort dem König kundgibt. Man sieht schon aus der Inhaltsangabe dieser drei, natürlich ohne Szenenwechsel abrollenden Akte, daß hier nicht bloß für historische, sondern auch für psychologische Illusion kein Raum ist. Das Tempo und der Bewußtseinsgrad, in dem die Menschen handeln, ist fast immer unmöglich, und alles kommt darauf an, ob die sittlichen Prinzipien, die die Figuren nahezu allegorisch vertreten,

in den Worten des Dichters so starken Ausdruck finden, daß wir wenigstens auf dem unmittelbar lyrischen Wege ergriffen werden. Zweifellos ist das bei manchen Worten des Königs der Fall. Für den grausig großen Fanatismus, der alles Leben und alle Liebe dem Pflichtgedanken opfert, findet Ernst naturgemäß oft sehr packenden Ausdruck. Aber es fehlt auch nicht an Partien, die, wie ich befürchte, den Eindruck des Unlebendigen, des rein Begrifflichen, nicht Fühlbaren in den Vordergrund drängen werden.

Der als Dritter das große Hohenzollern=Thema dramatisiert hat, Emil Ludwig, hat den tragischen Sinn der Fabel kaum weniger scharf und bewußt als Paul Ernst erfaßt. Aber sein Schaffen ist nicht beherrscht von der geistigen Leidenschaft, die diese Erkenntnis vor allen Dingen darstellen will: ihn treibt es, die seelischen Folgen des Konfliktes an lebhaft gefühlten Menschen darzustellen. Den Leidensweg, auf dem ein im höchsten und feinsten Sinne genußsüchtiger Jüngling ein großartig resignierter harter Arbeiter an seinem Lebenswerk wird, die Qualen des Nichtverstehens und Nichtverstandenseins, mit denen eine in eiserner Pflichtleistung verhärtete, aber doch ganz menschliche Mannesseele ihre erzieherische Kraft bezahlt: das will uns Ludwig erleben lassen. Die tragische Formel der hohenzollernschen, der preußischen und schließlich jeder sozialen Arbeitsgeschichte spricht dann ganz ohne Begriffsworte aus unserm Erlebnis. Da mir diese Verleiblichung der Idee die eigentliche und echte Funktion des Dichters scheint, so ist mir Ludwigs Dramatisierung des Stoffes weitaus die liebste von den dreien.

Zudem ist von erheblichem Interesse, wieder eine ernste Arbeit dieses Autors in Händen zu haben. Bis

vor einem knappen Jahrfünft produzierte er zum mindesten eine, wenn nicht mehr dramatische Dichtungen im Jahr und blieb gründlich unbekannt, so energisch auch ein halb Dutzend dramaturgische Kritiker immer wieder auf sein Talent hinwiesen. Dann brach die Kette seiner dramatischen Produktionen plötzlich ab, und Ludwig hatte als Essayist einen bedeutenden Erfolg. Darauf publizierte er vor Jahresfrist ein nicht sehr belangvolles Familienlustspiel, und zuverlässig, wie unsre Theaterdirektoren einmal sind, wurde diese Spielerei des bekanntgewordenen Schriftstellers sofort von einem Dutzend Bühnen angenommen. Für die bessern Freunde Ludwigs ist es nun eine Freude, zu sehen, daß diese halbkünstlerischen Erfolge den dichterischen Willen des Autors nicht gebrochen haben, und daß — wie das nicht selten geschieht — sein Talent sogar von der größern Ruhepause einen erheblichen Nutzen gehabt hat. ‚Friedrich, Kronprinz von Preußen' scheint mir in vieler Beziehung reifer, stärker und ohne künstlerische Konzessionen bühnenwirksamer als eines von Ludwigs frühern Stücken.

Dabei will ich dieses ‚Historische Schauspiel in zehn Bildern' nicht etwa für ein Meisterwerk erklären. Wenn ich es einfach und dabei etwas paradox formulieren wollte, dann ließe sich mein Haupteinwand so ausdrücken: Ein Stück darf nicht zehn Bilder haben — es muß fünf Akte oder fünfundzwanzig Szenen haben. Das klingt natürlich sehr äußerlich, aber zumal es in der Kunst ein Innen und Außen gar nicht gibt, deutet es nur auf ein Symptom, das eine innere Unentschiedenheit des Stiles anzeigt. Für die dramatische Formung eines Lebensvorgangs kommt nahezu alles auf die Art und Zahl der Punkte an, in denen ich den ganzen

langen und verwickelten Prozeß sichtbar machen will. Die Art entscheidet überhaupt das Gelingen, — die Zahl die Dichte, also den Stil! der dramatischen Konzentration. Wenn ich, wie die Griechen, in einen, oder, wie ihre Nachfolger, in möglichst wenig Raum= und Zeit=Punkte einen Lebensablauf zusammenpresse, lege ich mir dadurch eine Distanz zur Natur auf, die nur durch ein gewaltiges Pathos zu überwinden ist.*) Folge ich dagegen einem Lebensablauf mit vielen Raum=stationen durch lange Zeit, so erhalte ich — nicht etwa, wie Shakespeares Verkenner meinen, ein Epos (über Geist und Form des dramatischen Prinzips wird in tieferer Instanz entschieden!), aber ein Drama von shakespea=rischer Naturnähe, geringerer Bewußtseinsspannung des Dichters, größerer Illusion. Dazu brauche ich nicht grade eine bestimmt große, aber jedenfalls eine unbegrenzte, leger zu bestimmende Anzahl Szenen. Was dazwischen liegt, ist vom Übel — und so das ‚Volksstück' mit seinen ‚Bildern', die weder eine pathe=tische Zusammenfassung noch eine naturnahe Begleitung des Lebens sind, sondern eine willkürlich zusammengereihte Folge zeitlich sehr auseinanderstehender und deshalb doch immer wieder zu stark theatralischer Spannung verpflichtender, willkürlich gesetzter Raummomente. Von dieser Will=

*) Es war einer der drolligsten Irrtümer der ‚Naturalisten' zu glauben, daß die Einhaltung realer drei Lebensstunden auf der Bühne eine „Natürlichkeit" der Vorgänge dort gestatte: in drei realen Lebensstunden ist nie ein Schicksal zur vollen Sichtbarkeit seines ganzen Vor= und Nachher zusammengedrängt, und um dies Ziel des Dramas zu erreichen (und nicht bei einem gleichgültig dialogisierten Lebensausschnitt stehen zu bleiben!) muß ich um so stärker stilisieren, je engere Zeiträume ich für den Bühnenausschnitt wähle!

kür und Halbheit des Volksstückes hat also Ludwigs Gedicht einiges. Es gibt an sich schöne Szenen, die man nahezu streichen kann, und andre, die mit allzuviel neuer Exposition beschwert sind.

Das ist gegenüber dem meist entschlossen shake=spearischen, zuweilen fast opernhaft klassischen Stil seiner frühern Dramen freilich kein Fortschritt. Der Fort=schritt steckt im innern Bau der einzelnen Szenen und im Dialog. Die Sprache Ludwigs, die früher nur zu oft ein Gehaste von lyrischen Anakoluthen war, ein ewiges Funkensprühen, das schlechtes Licht gab — die Sprache ist jetzt sehr viel klarer und fester geworden. Es gibt freilich noch Szenen, in denen das Schwirren lyrischer Ausrufungszeichen uns nervös macht; aber die gehören fast ausschließlich der Jugend — so daß des Dichters Laune fast (nicht ganz!) als Charakteristik der Gestalten wirkt. Der König Friedrich Wilhelm dagegen spricht in soldatisch knappen, aber durchaus fertigen und klaren Sätzen, spricht jenes halb französisch, halb pietistisch durchfärbte Berlinisch seiner Zeit, das Ludwig aus=gezeichnet trifft. Ludwigs Kunst der historischen Dialektverwendung ist überhaupt groß: in einer stim=mungsvollen Abendszene an der Spree, da Katte und Friedrich von ‚großen Taten' träumen, wirken fran=zösisch hingestreute Worte lyrisch und leuchtend — und in der entzückenden Szene, wo die Weisheit seiner alten französischen Erzieherin, der Madame de Rocolles, den König zur Milde wendet, wirkt das sachte Rade=brechen dieser Ausländerin mit seinen gelegentlichen französischen Ergüssen so zart, so behutsam, so fein, daß ergreifendste Menschlichkeit von ihr ausströmt.

Der entscheidende Fortschritt für Ludwig ist aber, daß ihm zum ersten Mal eine solche Gestalt wie der König, ein großer Mensch aus dem Reich sozialer

Arbeitspflicht, gelingt. Bisher gab es in seiner Dichtung nur großartige Schwärmer, die an der Wirklichkeit zerbrachen, wenn sie sie nicht graziös umsegelten. An Stelle solchen romantischen Spiels ist in diesem Erziehungsdrama tragische Realität getreten. Die Lebenssehnsucht dieses genialen Prinzen würde fruchtlos verfliegen, wenn ihrem Recht nicht das große Recht der menschlichen Arbeitsgemeinschaft, die der König fanatisch stark verkörpert, entgegenträte. Dieser Gegendruck verdichtet des Prinzen loses Kräftespiel erst zu bedeutender Gestalt; aber ‚das Schöne' — der Rausch jugendlichen Flugs — „das ist doch weg, das kommt nicht wieder". Der Jüngling, der von Kattes Leiche, in Kattes Rock in den Thronsaal zurückkehrt und, auf jedes zartere Wort des Vaters, nur über Domänen, Ostseehandel und Rekrutierungen spricht: der ist freilich ein Mann geworden, der statt des französischen Rocks den preußischen Degen will — aber auch ein verbitterter und verhärteter Mann. Der große, pflichterdrückte Friedrich. Diese letzte Szene ist die weitaus stärkste, die am meisten erschütternde des Gedichts. Nur um solchen Preis ist solche Kraft zu haben. Das ist die Wahrheit, die ungeheure ‚Relativität' des Lebens, das ist die Gestaltung des Prozesses, den der messerscharfe Schluß von Paul Ernsts Drama nur ‚klarstellt'. Es ist immer wieder der Unterschied zwischen der großen Fleischextraktbüchse und dem lebendigen Ochsen. Der Chemiker beweist uns, daß beide genau denselben Gehalt haben. Aber der ästhetische Eindruck ist verdammt anders. Und die fortgeschrittenste Nahrungsmittel-Chemie weiß sogar schon, daß die ‚äußere' Form, in der die Nahrungsmittel geboten werden, für die Bekömmlichkeit, ja den Nährwert durchaus nicht gleichgültig ist.

*

Hier ist tatsächlich ein innerlicher, wenn auch kaum gewußter Zusammenhang zwischen dem Krieg und der dramatischen Produktion. Es gibt natürlich auch bereits Stücke, die eine äußerliche und sehr bewußte Beziehung zu dem Weltereignis haben. Aber daß diese Produkte (die nicht aus dem Vorgefühl, sondern aus dem — bestenfalls! — Nachfühlen des Weltereignisses stammen) nichts bedeuten können, versteht sich von selbst. Bis dieser Krieg für des Dramatikers Blick, der auf weite Zusammenhänge und große Übersichten angewiesen ist, als Stoff in Betracht kommt, das wird auch nach seinem Ende noch viele Jahre und Jahrzehnte dauern; vermutlich grade so lange, wie es dauern wird, bis die innerliche Einwirkung des ungeheuren Ereignisses auf die Menschen innerlich verarbeitet ist und eine neue Art künstlerischer Aussprache und dann vielleicht auch dramatischen Sehens gezeitigt hat, bis der Krieg als bewegender Faktor fühlbar wird. Was sich da heute schon, ja schon nach acht Kriegstagen mit der dramatischen Aussprache dieser Weltkatastrophe befaßt hat, das mußte notwendig eine belanglose Redensart bleiben. In jedem Sinne ein ‚vorläufiges', ein voreiliges Produkt. Wenn in den guten alten Stücken von Fulda oder Sudermann statt des großen Loses oder des Erbonkels aus Amerika der Krieg für das gute Ende zu sorgen hat, so hat diese kindliche Neulackierung eines alten Druckknopfs noch nicht einmal auf die Konstruktion der Theatermaschine irgendeinen Einfluß. Und auch wenn Hermann Bahr, dieser allzu muntere Seifensieder, im Handumdrehen selbst über den großen Krieg sein sehr geistreiches Theaterfeuilleton zusammenplaudert — er beruft einen höchst internationalen Familientag in ein höchst Jean-Paulsches deutsches Waldschloß, um ihn durch den ersten August 1914

höchst amüsant und höchst national auszuräuchern — so kann man dieser seiner damals neusten, augenblicklich wahrscheinlich schon wieder vorvorletzten Religion auch nicht sehr viel Gewicht beilegen. Eine seiner ungemein witzigen Figuren äußert: „Der Mensch verändert sich nicht. Er wechselt zuweilen die Kleider, die Frau, die Gesellschaft, das Herz und den Sinn. Nutzt ihm aber alles nichts: er bleibt derselbe." Er hat ganz recht. Und wenn einer ein theatralischer Schnellmaler ist, so macht keine Katastrophe der Welt einen dramatischen Rembrandt aus ihm.*)

Die andern, die den Krieg nicht als bewegenden Geist, sondern als Stoff zu ergreifen suchten, sind, wenn sie sich so bescheiden wie möglich halten wollen, bei der heutigen Unfaßbarkeit des Gesamtstoffs auf die gedanklich gebildete Allegorie oder den allerkleinsten lyrischen Stimmungsausschnitt verwiesen. Die vielen patriotischen Zweckgedichte allegorischer Natur dürfen mit Recht jeden rein ästhetischen Maßstab ablehnen; wenn auch hier und da, besonders in Schmidtbonns Vorspiel ‚1914', ein lyrisch reiner Moment mehr als augenblickliche Wirkung tut. Durch eine großzügige

---

*) Da bei dieser Gelegenheit nun doch einmal der Name Bahrs, dieses vielgewandten und sicher vielverdienstlichen Schriftstellers, gefallen ist, so will ich ergänzend und endgültig erwähnen, daß seine alljährlichen Theaterstücke in dieser Dramaturgie mit klarer Absicht unbehandelt bleiben. Denn die bald geistreiche, bald fade, bald amüsante, bald peinliche Plauderei seiner Figuren überbrückt doch niemals die Kluft, die da gähnt zwischen dem (beliebig kultivierten) saloppen Theatertechniker, der seinen Einfall, seinen Witz, seine Lehre auf ungefähre Bühnenbeine stellt, und dem (beliebig primitiven) dramatischen Dichter, der an seine Menschen und ihre Lebensschwere glaubt und glauben macht.

Allegorie faßt F r a n z T h e o d o r C s o k o r einen Haufen kleiner Stimmungsepisoden zusammen: sein Mysterienspiel ‚Der große Kampf‘ läßt den Ego in siebenerlei Gestalt die Selbstsucht zum Kampf gegen den Gemeinsinn führen und natürlich unterliegen. Diese in ihrer geistigen Schlichtheit auch nur eben ‚zeitgemäße‘ Allegorie verliert aber auch ihre formale Größe dadurch, das Csokor noch ein erotisches Element, eine Helferin des Ego, ins Spiel bringt, und so bleiben von dem großen Bau nur ein paar Momente übrig, in denen ein auch sonst schon bekanntes Balladentalent des Autors sich meldet.

Ohne solch anspruchsvollen Rahmen geben sich die Szenen aus dem großen Krieg, die R o l f L a u c k n e r unter dem Titel ‚Der Umweg zum Tode‘ herausgegeben hat. Von fünfen gibt er sogleich selber zu, daß sie nur ‚Gespräche‘ sind, übrigens zum Teil von allzu zahmer Ironie, zum Teil sentimentalisch, aber alle recht lebendig. Von denen, die wenigstens eine Handlung versuchen, ist die lobenswerte Denktafel für einen bei der Beschießung von Tapiau heldenhaft verharrenden Irrenarzt zu sehr ohne dramatische Pointe. Die Szene ‚Der Kommandant‘ ist bemerkenswert, weil sie den Heldentod eines Franzosen verherrlicht (ich weiß nicht, ob dergleichen heute in Frankreich möglich wäre). Die Szene ‚Hinter den Schlachten‘ ist die weitaus beste: sie schafft aus dem Fiebertraum eines Verwundeten einen Reigen echt Goyascher Spukgestalten. Überhaupt ist Laucknes Buch als eine Talentprobe in mehr technischem Sinne entschieden bemerkenswert; er schreibt seinen ‚guten Dialog‘, er hat die Fähigkeit, psychologische Kontraste, ohne der Zartheit des Lebens allzu wehe zu tun, bis zu theatralischer Wirkung zu schärfen. Wieweit hinter dieser Begabung

auch eine menschliche Kraft steht, wieweit eine eigene Geistigkeit diese kultivierte Lebendigkeit beherrscht, das kann man aus diesen kleinen balladesken Taggeburten noch nicht sehen.

Dies ist fast alles, was der Krieg bisher für die dramatische Produktion unmittelbar bedeutet hat; es ist beinahe nichts und kann auch nicht viel mehr sein. Von ein paar schönen Ausnahmen, Fällen, in denen vom Kriege herangetragene Stoffe innerlich bereitliegenden Leidenschaften rechte Nahrung waren, wird noch zu sprechen sein. Im Ganzen muß man erkennen: Soweit durch das Gewölk dieser Tage sich überhaupt neue Gebilde wagten, waren sie von Kräften geformt, die, seit vielen Jahren im Werden und Wachsen, nun, um alle zeitlichen Katastrophen unbekümmert, weiter dem zeitlosen Ziel zugehen, das sie zu dichten treibt.

2. DAS BIBLISCHE MOTIV.

Es ist keine unbedeutende Wendung, daß ein großer Teil der beachtenswertesten der Versuche, junge Kräfte in das Ringen ums Drama einzusetzen, jetzt wieder stofflich aus der allerältesten Quelle schöpft: Dramatisierungen biblischer Motive herrschen vor! Der Stoffkreis, der fast stets in bestimmten Jahren mit allgemein herrschender Gewalt die Dichter anzieht, ist nie bedeutungslos.*) Die Herrschaft des biblischen Motivs bedeutet ganz gewiß eine Wendung vom Impressionismus und Subjektivismus fort, einen Willen, mit diesen vom religiösen Pathos der Jahrtausende beladenen Stoffen auch wieder große Sinnbilder überpersönlicher Gewalten zu geben. Das Entscheidende dabei ist natürlich, ob im Dichter ein Weltgefühl waltet,

---

*) Nicht einmal die Richtung ist bedeutungslos, die der große Strom des. Dilettantismus nimmt; an all den ‚Saul' — ‚Bathseba' — ‚Moses', die ich seit längerem gedruckt und geschrieben monatlich, ja wöchentlich mehrere vorgesetzt erhalte, ist nichts als die Tatsache ihres massenhaften und stoffgleichen Auftretens interessant. — Zu diesen Dilettanten zähle ich übrigens auch durchaus den Arno Nadel, den uns ein paar Literaten als Dichter einreden wollen, und der nach einem höchst saft- und kraftlosen ‚Cagliostro' jetzt einen ‚Adam' veröffentlicht, der sich dem Gebiet des unfreiwillig Komischen nicht unbedenklich nähert. Das Problem, wie das mystische Idyll der ‚ersten Menschen' dramatisch zu fassen sei, wird z. B. nach guter Eisenbart-Methode durch Einführung andrer, zweiter Menschen! (zur üblichsten aller Liebesaffären!) gelöst — — — — —

so stark, daß es wagen kann, sich an die Stelle des alt=jüdischen Religionsgeistes zu setzen, und so geartet, daß es eine dramatische, kampfspielartige Anordnung des Stoffes gestattet. In beider Hinsicht ist nun höchst interessant das Drama ‚König David' von Reinhard Johannes Sorge. Vier Jahre ist Sorges Erstling alt: ‚Der Bettler'. Eine dramatische Sendung, die aus purem Dilettantismus und höchster Genialität in der aufregendsten Weise gemischt war. An einem Handlungsfaden von kindlicher Banalität waren Szenen aufgereiht, die mit gewaltiger visionärer Kraft Sinnbilder vom Grauen und Elend der Kreatur gaben, zuweilen auch in großen und reinen Sehnsuchtslauten aufstiegen — zu freilich unklaren Zielen. Inzwischen scheint Sorge ein Ziel weniger gefunden als gewiesen bekommen zu haben. Auf den ‚Bettler' folgten zunächst zwei mystische Spiele, die mit Recht in Kempten als eine innerkatholische Angelegenheit erschienen. Nun zeigt sich sein biblisches Schauspiel ‚König David' wieder vor weiterer Öffentlichkeit. Es ist ein schönes und reifes Kunstprodukt, es hat eigentlich nichts Dilettantisches mehr, aber es hat auch kaum noch allgemeine menschen=erregende Kraft, es ist wiederum, wie seine letzten Vor=gänger, mehr eine katholische als eine menschheitliche, mehr eine kirchliche als eine religiöse Angelegenheit. Es ist kein Suchen, Ringen, Streben nach göttlicher Wahrheit in diesem Gedicht, sondern ein festes Ruhen auf abgegrenztem Besitz. Die gewaltige Sage vom Leben und Kämpfen, Erliegen und Siegen Davids, die Sagen des Sängers, des Räubers, des Helden, des Königs, des Verbrechers, des Vaters — sie sind nicht mit neuem Sinn erfüllt, sie sind einfach in dem Sinne geboten, in dem sie nicht nur von der mosaischen Tradition, sondern sogar von ihren christlichen Kommentaren geboten

werden. Propheten und Priester sind die zuverlässigsten Boten eines gewissen Gottes, dessen irdischer Vollstrecker David, als der Vorbote Christus, ist. In diesem Sinne geht das Weihespiel vor sich, auf allen Höhepunkten unmittelbar in den biblischen Text, in Psalmen oder Priestersprüche mündend. In ein paar Einzelheiten nur hebt das elementare Lebensgefühl des Sorge, der die großartig wilden Szenen des ‚Bettler' schrieb, noch die Löwenpranke: Saul bei der Hexe hat eine Gewalt des Elends, der wüsten Verzweiflung, die selbst durch das spürbare Vorbild des ‚Macbeth' nicht geringer wird: die Hexe rüttelt den Betäubten; Saul „tut die Augen auf und spricht trunken: O Schwester Hexe, kraue mir den Bart". Oder David schreit vom Trotz des Sohns und eigener Schuld (die innere Verknüpfung der Absalom- und der Urias-Sage ist in der Handlungsführung der einzige originelle Zug Sorges) tief erschreckt auf: „Stürzt du nicht ein, o Thron, stürzt du nicht ein?!" Aber diese starken Menschlichkeiten sind nur noch gelegentliche Farbflecke in einem großen blassen Bilde. Im wesentlichen ist hier kein Drama, keine Menschenschlacht, sondern ein Gottesdienst, ein Weihespiel. Nicht Gestalten leben wider einander — Schatten ziehen vor Gott dahin. Hier geht der Weg in das mittelalterliche Mysterienspiel zurück. Aber die menschliche Wechselrede, dies Grundelement der dramatischen Form kann nur Bedeutung haben, kann nur künstlerischen Rang erreichen in einer Welt, die den Gott in sich gesogen hat. Wo er als ein festes und fernes, sicher leitendes Prinzip außen steht, da können ihm zu Ehren nur Festakte ohne dramatisches Eigenleben begangen werden. Natürlich fließt dem Schauspiel Sorges, der hier mit seiner guten Sprachkunst bescheiden einer großen alten Tradition dient, eine Sicherheit und klare

Würde zu, wie sie hundert verwegen kleine Talente nicht besitzen. Aber die Szene für Sorges Gedicht bleibt die katholische Kirche — die in ihrer großen Klugheit sich dies Talent schon zunutze machen wird! Auf der Schaubühne dieser unsrer Welt, wo nicht ein vorher geglaubtes Dogma, sondern eine im Augenblick erwiesene, aus dem Lebensprozeß herausgestaltete Macht uns ergreifen soll, hat solche Dichtung nichts zu tun. Auf diesem Wege geht dies merkwürdige Talent der dramatischen Kunst verloren.*)

Gewiß ist es religiöse Leidenschaft, die zuletzt auch das Drama organisiert, dem Kampfspiel die höchste Spannung und Energie gibt; aber eine werdende, keine gewordene, eine gärende, keine dogmatisch fertige Religion muß es sein. Nur der Gott, der in den Menschen neu wird, noch in keinen äußern Begriff eingegangen ist, nur der erfüllt sie, erfüllt den Dichter und seine Gestalten mit der Kraft, die uns ihr Reden und Tun wichtig macht: mit dramatischer Bedeutung. Von dieser innerlich werdenden Religiosität ist etwas in dem Drama, das Walter Harlan ein ‚frohes Mysterium' nennt und das auch ‚In Kanaan' spielt.

Sein altes Evangelium bringt er uns heut schon wieder — es ist die Predigt von der Lebenskraft, dem Willen, Frucht zu tragen in jedem Sinne, der durch alle Kreaturen hindurch wirkt, sie stählt, ihnen Stellung und Richtung weist im Kampfspiel des Lebens, der in tausendfach verschiedener Form Schicksal wird für jeden rechten Menschen. Der heilige Judengott, der als

*) Es ging auf schnellerm Wege verloren. Während diese Zeilen im Herbst 1916 zum erstenmal gedruckt wurden, fiel Reinhard Johannes Sorge auf dem Schlachtfelde.

Schöpferwille, als Bejahung der Schöpfung für Harlan durchaus eine Wahrheit ist, ist ihm doch durchaus heidnisch realisiert in jeder Wirklichkeit. Darum erscheint in seinem Mysterium die kanaanitische Astart, die Göttin der Fruchtbarkeit, auch der Israelitin und spricht, daß sie nicht neben, sondern in Jahve lebe, als sein Wille, sein Arm. Weil dieser Gott nicht jenseits der Welt da ist, sondern sich erst in ihrem Werden verwirklicht, so erscheint auch das biblische Volk hier keineswegs als abstrakter Religionsträger, es wird mit allen Mitteln der historischen Forschung (Hermann Gunkel, dem Erklärer der Genesis ist das Spiel gewidmet) und der künstlerischen Phantasie in reizvoller geschichtlicher Lebendigkeit an der Schwelle von Nomadentum und Seßhaftigkeit ergriffen. Juda, der Patriarch, ist Neumondsrichter der israelitischen, in kanaanitisches Land gebetteten Hebräergemeinde, und an ihm vollzieht die Schwiegertochter Thamar, der er den Gatten und damit das höchste Recht des Weibes, das Recht auf Mutterschaft, verweigert, jene berühmte List, aus der Harlan den Stoff seines Lustspiels gewinnt. Es ist köstlich, wie hier die pikanteste aller biblischen Geschichten mit der Reinheit künstlerischen Gefühls in frische patriarchalische Bergluft gehoben und durch die Leidenschaft eines wahrhaft frommen Sinns zu einer götteroffenbarenden Bedeutung geführt wird, wie alles Heikle sich in gläubige Weltfröhlichkeit wandelt.

Dies Mysterium ist dramatisch durchaus lebendig, denn seine sichtbar wandelnde Gottheit ist deutlicher noch als die Hexen des Macbeth eine lautgewordene Innenstimme der Heldin. (Während der unsichtbare Gott bei Sorge eine durchaus übergeordnete, das Spiel der Parteien nichtig machende Instanz ist.) Ein Kampf der als höchst bedeutsam empfundenen Menschen

bleibt es bei Harlan und also ein Drama. In seinem klar auf Wertsetzung, auf ethische Erneuerung gerichteten Willen trägt Harlan deutlich den überimpressionistischen, den klassischen Zug, und es läßt sich nicht übersehen, daß er mit denen, die man ‚Neuklassizisten' nennt, auch eine bedeutende Gefahr teilt — die Gefahr, die jeder bewußte Wille ins Kunstreich bringt: seine Sprache, die gern mit Unterstreichungen, Präzisierungen, Antithesen und andern Elementen der Logik arbeitet, wendet sich zuweilen mehr belehrend an das Begreifen als gestaltend an das Gefühl. Die sinnlichen Einzelfarben scheinen oft mehr mit beispielgebender Absicht ausgewählt als aus sinnlicher Fülle glücklich herausgehoben. Aber bei Harlan begegnet diesem formalen Mangel jeder dominierenden ethischen Leidenschaft doch sehr glücklich eben der Inhalt seiner Leidenschaft: weil er ein Priester, ein Heiligsprecher des überall zu Frucht und Entfaltung drängenden Lebens ist, so strahlt vom Ziel seines Willens all die warme belebende Güte auf jede einzelne Gestalt zurück, die ihr durch die hartbewußte allzu zielgerichtete Bewegung seines Willens vielleicht zunächst fehlt. Die scharf bewußt gezogenen, etwas trockenen Umrisse seiner Figuren beginnen im Licht seiner großen Lebensliebe schließlich doch farbig und weich zu schimmern. Juda, der königliche Patriarch, lächelt über einen eifervollen Propheten, der seinen guten Wein als heidnisches Götterblut zur Erde gießt — Thamar, die sehnsüchtig stolze, wehrt sich gegen einen begehrlichen Stutzer mit einem Guß übelduftenden Haifischtrans. Die große Meinung der einzelnen Figuren bricht ihren Strahl an hundert kleinen sorgfältig gesetzten Realitäten: so entsteht Harlans künstlerischer Humor.

*

Schlimm aber wird das Resultat, wenn der mit strengstem Bewußtsein humorlos waltende Wille nun auch als Ziel nicht das natürlich sich entfaltende Leben, sondern den abstrakten Begriff hegt: das Geistige, Edle, Hohe, das über das Niedrige, Gemeine, Sinnliche triumphieren soll. Da ergeben sich dann die fleischlos theoretischen Grundrisse von Paul Ernsts Dramatik; und wo dazu die heimliche, fast wider Willen durchbrechende lyrische Kraft dieses Dichters fehlt, wird das dramatische Gebilde von einer gradezu gespenstigen Kälte. So steht es mit dem ‚Auszug aus Ägypten', den Albert Steffen gedichtet hat. Steffen ist nicht kirchenreligiös wie Sorge, aber in seinem Moralismus ein noch viel ärgerer Dogmatiker, und während in Sorges Andachtsspiel doch noch viel von den starken Lebensfarben blieb, womit die geschichtliche Jugend der Israeliten diese erst spät zum religiösen Beispiel gestempelte Sage bildete, treibt Steffens Abstraktion jede geschichtliche Farbe aus. Sein mathematisch großzügiger Karton enthält nur Moses als den erhabenen und gottwissenden Menschen rechts, den Pharao als den von sinnlichen Leidenschaften geleiteten niedrigen Menschen links und Pharaos Gattin und Sohn in die problematische Mitte gestellt. Viel mehr noch als Sorges kirchlicher König David fällt dieses moralische Bedeutungsspiel aus dem psychologisch Begreifbaren, menschlich Nachfühlbaren heraus. Der ägyptische König, von dem sittlich gefordert wird, daß er sein Volk und seine Götter gering achte gegen den Helotenstamm Israel — weil wir heute nach dreitausend Jahren die überlegene kulturelle Mission Israels zu kennen glauben! — dieser König und seine Schuld sind, dramatisch betrachtet, eine einzige Absurdität! Die dramatische Form beruht auf einem Gefühl, das für jeden Menschen

und aus jedem Menschen heraus spricht. Für den Dramatiker müßte dieser Pharao also durchaus ein Recht, sein Recht — und wenn sich ein höheres, innerlich stärkeres Recht beim Gegenspieler erweisen kann — ein tragisches, zur Niederlage bestimmtes Recht haben. Da Steffen kein tragisches, sondern ein moralisches Gefühl besitzt, hat sein Pharao ganz einfach Unrecht und sinkt damit aus allem Nachfühlbaren zum bloßen Pfeiler einer allegorischen Moralkonstruktion herab. Für die Allegorie aber, in der Steffens Wille, sich um jeden Preis d e u t l i c h zu machen, übrigens mit allerlei Gesichten und Wundern romantisch und inkonsequent über Paul Ernsts harten dramatischen Schein hinausgeht, — für die Allegorie fehlt dann wieder das einzig Rettende: die große lyrische Kraft, das sprachlich Fortreißende, mit dem etwa Alfred Mombert gegen das undramatisch Geistige seiner Figuren ganz gleichgültig macht. Aber ein Dichter, der Zeilen hinsetzt, wie:

„Denn Jahve selber will an uns erblicken
Die freie allumfassende Gebärde"

oder:

„Du mußt dein sterblich Gut an jenen Kräften,
Die er am Horeb fand, vergöttlichen" —

oder:

„Du kannst dich nur von deiner Qual und Schwäche
Erretten, wenn du ihn zum Führer nimmst,
Indem du auch durch Liebe Zutritt suchst
Zu seinem Geist und so die Möglichkeit
Erlangst, von seiner Kraft berührt zu werden" —

ein solcher ‚Dichter' hat in der frierenden Kälte seiner völlig vom Begriff zusammengebrachten Worte wahrhaftig nichts Verführerisches; er kann unser Gefühl

nicht jenseits des Dramas mit einem poetischen Rausch entschädigen. Hier ist letzten Endes trotz aller noch so großartigen ‚Aufmachung' die dramatische Form zur kunstfernsten Sache der Welt: zu einem moralischen, nicht einmal religiös entschuldigten Traktat mißbraucht.

*

Wir treten wieder nährenden Boden, wenn wir uns von der entfleischten Bibel Albert Steffens einem ältern Gedicht Arnold Zweigs zuwenden, des Dichters, der für seine jüngere Schöpfung den Kleist=Preis erhielt. ‚Abigail und Nabal' knüpft auch an eine alttestamen=tarische Erzählung (Samuelis I 25) an. Nabal ist der mächtige Grundherr, der dem vor Saul flüchtigen, mit seiner Schar streifenden David Unterstützung ver=weigert. Und Abigail ist dessen kluge Frau, die dem David doch heimlich die geforderte Nahrung sendet und nach Nabals jähem Tode die Gattin des Helden wird. Dieses schöne Stück altjüdischer Räuberromantik ergreift Zweig mit geschichtlicher Gegenständlichkeit und fast Schillerscher Wärme. Leider ist sein David an geistiger Originalität nicht wesentlich über und an elementarer Wucht doch erheblich unter dem Karl Moor; und Abigail, die von dem großartigen Egoismus des Nabal entwürdigt ist, wie Mariamne, und ins feind=liche Lager geht, wie Judith, und im Feinde die eben=bürtige Seele erkennt, wie Rhodope, ist überstark mit Erinnerungen an Hebbel belastet, und erinnert, da diese Motive in einer ganz neuromantischen Prosa gestaltet sind, natürlich am meisten an Maeterlincks — übrigens oft viel zu sehr mißachtete — ‚Monna Vanna'. Der allzulange Mittelakt, in dem David und Abigail sich begegnen, ist denn auch nicht sehr interessant. Das große und eigene Talent des Autors wird erst im dritten

Akt offenbar, der dem Nabal gehört. Nabal ist ein Selbstling ganz großen und reinen Stils, der sogar eine Königskrone als ein verpflichtendes, bindendes, knechtendes Ding ausschlägt; aber im höchsten Rausch seines Selbstgefühls wird er gebrochen von der Frau, deren Selbst er skrupellos zum Zierrat seines Lebens erniedrigen wollte, und die nun ihr neugestähltes Selbstgefühl vernichtend gegen seinen Wahn aufhebt. Hier ist die Linie einer wirklich starken und reinen Tragödie zu erkennen, die leider mit diesem dritten Akt allein kaum ein Bühnenleben haben wird. Darüber hinaus zeugen allerdings Einzelheiten in allen Akten von der gegenständlichen Phantasie, der sprachlichen Entschiedenheit eines Dichters.

Das hier noch in epigonischer Schale steckende Talent springt dann überraschend groß und stark heraus in Zweigs späterer, mit allem Grund preisgekrönter Tragödie: ‚Ritualmord in Ungarn'. Schon in dieser tollkühnen Titelsetzung liegt etwas Entscheidendes. Wer es wagt, solch ein Stück aus der allernächsten Vergangenheit wie den Ritualmordprozeß von Tisza Eslar mit fast aktenmäßiger Treue zum Gegenstand einer Dichtung zu machen, der hat entweder keine Ahnung von poetischer Distanz oder ganz ungewöhnliche poetische Distanzierungskraft — er ist ein besonders trauriger Dilettant oder nahezu ein Genie. Arnold Zweig ist nahezu ein Genie. Er ergreift das alte Judenleid, die fürchterliche Hetze, die Dummheit, Eigennutz und Grausamkeit auf das bequemste Wild machen, mit einer so gewaltigen Mitleidenschaft, daß er die Ausschnitte der Wirklichkeit als gewitterhafte Katastrophen ballen kann. Gefühl ist alles, ist auch lyrisch verklärende, poetisch distanzierende, sinnbildlich erhöhende Kraft. Die sinnliche Sprungkraft, die lyrische Wucht dieser kleinen Szenen

reicht über den jungen Wedekind unmittelbar auf Georg Büchner zurück. Der Mord, den der lüsterne Gutsherr Onody aus Versehen am Flußufer begeht; das Verhör des armen Judenknaben, der zum falschen Zeugnis gegen die Seinen gepreßt wird; die diabolisch großartige Hetzrede des antisemitischen Edelmannes; die zitternde Kampfkraft der Gerichtsverhandlung; die Empörung der wirklichen Aristokraten über die kompromittierend rohen Landjunker — Graf Karoli brüskiert im Klub den idiotisch bösartigen Untersuchungsrichter, den ‚Abdecker' des Herrn von Onody —*); die Aufdeckung der Lüge; und schließlich (Zweigs einzige ‚Erfindung') der in tiefste altjüdische Melancholie getauchte Selbstmord des armen zum falschen Zeugnis geleiteten Jungen: all das steht in einer Gegenständlichkeit, einer in jeder Silbe lebendigen Pracht da, wie sie in Deutschland bisher nur der Dichter des ‚Danton' und des ‚Wozzeck' gezeigt hat. Ein Beieinandersein von tiefster, sittlicher Empörung und unbeirrbarem Gefühl auch für die innere Notwendigkeit aller Kleinen, Gemeinen und Schlechten gibt Zweig die ganz außermoralische Kraft des gebornen Dramatikers. Hier messen sich aus tiefster Notwendigkeit zum Kampf geborne Kräfte, wenn auch Untergang und Sieg nichts weniger als zufällig, sondern durch eine rein geglaubte Harmonie bestimmt sind. Das Pathos, mit dem dieser blutige Kampf ums Recht erfaßt ist, gibt nun Zweig die Möglichkeit, diese kaum verwundene jüdische Aktualität an den ältesten Mythos des Judentums anzuschließen: Gott selbst entsendet im Vorspiel den Samael, um das Feuer der Läuterung durch die Lüge des Blutes wieder über das Volk zu

*) In der späteren als „Samaels Sendung" veröffentlichten Fassung ist leider grade diese brillante Szene getilgt.

bringen; Isaac der Patriarch bittet Gott für die Seinen und wird getröstet; Elias der feurige Prophet und Pfefferkorn, als dämonischer Apostat doch noch Jude, ringen um die Seele des zum Abfall verführten Knaben; Rabbi Akiba, der strenge Alte, und der milde Baalschem, der neue jiddische Weise, sitzen über die Seele des Gestorbenen zu Gericht. Es kann uns hier gleichgültig sein, daß grade in dieser letzten Szene Zweig seiner großen alle Menschlichen berührenden Dichtung eine speziell jüdisch-nationale Tendenz sehr bestreitbarer Art beimischt: nur in einer erneuten rein jüdischen Nation wird den Juden innere Reinheit und äußerer Frieden verheißen! Das Werk selbst widerlegt, als ein in deutscher Kultur tief verwurzeltes, von einer löblichen Wärme jüdischen Zusammenhanggefühls befruchtetes und dabei zu ganz außernationaler Wahrheit gereiftes Stück Menschentum, jede nationalistisch verengende Weltbetrachtung. Wie hier lebendigste Wirklichkeit, härtester Kampf mit jener Größe geführt ist, die eine Begleitmusik überirdischen Friedens möglich macht: das ist jedenfalls die Dichtertat eines ganz großen Talents. Und Arnold Zweig gehört einstweilen zu den besten Hoffnungen des d e u t s c h e n Dramas.

3. „EXPRESSIONISMUS".

Nicht nur junge Kräfte haben wir, die ihr persönliches (und immer zeitbedingtes) Leben in den Kampf um ein neues Drama einsetzen; wir haben neuesten Datums auch eine junge Bewegung, eine Gruppenbildung, eine ‚R i c h t u n g', die (unter vielen andern) auch das Drama reformieren will. Sie nennt sich ‚Expressionismus'. Als ich vor mehr als einem Jahrzehnt mit einigen Willensverwandten begann, das Streben der inneren Kräfte der Zeit nach dramatischer Form zu klären und zu fördern (dies heißt: kritisieren!), da hätte auf die gezeigte Willensrichtung ganz gut das damals noch nicht in Aufnahme gekommene Wort ‚Expressionismus' gepaßt. Leitstern war Hebbels von uns oft zitiertes Wort: „Freunde, Ihr wollt die Natur nachahmend erreichen, o Torheit! Kommt Ihr nicht über sie weg, bleibt Ihr auch unter ihr stehen." Die Form nicht mehr von der Natur des Stoffes, sondern von der Leidenschaft des Gestaltenden bestimmen zu lassen, erschien als Ziel. In diesem Sinne wurden nicht nur Hauptmanns Mitläufer, sondern auch er selber befehdet; dieser sogar (da sein Naturalismus noch nicht als die innerlich gestaltende Macht einer freilich passiven Natur erkannt, sondern mit äußerlicher Nachahmung verwechselt wurde) mehr als billig. Was sich an eigenwilligen Kräften der Stoffbezwingung bei Hofmannsthal, bei Wedekind und bei noch Jüngeren fand, wurde gezeigt und geprüft. Inzwischen sind freilich die Meister, als deren Vorboten jene uns erschienen, noch

nicht gekommen; dagegen sind auf den Schauplatz Leute getreten, die wieder ein Jahrzehnt jünger sind. Sie entdeckten jene Ziele, um die wir so lange im Kampfe stehen, neu und erhoben ein löblich lautes Feldgeschrei, in dem sie ihre Gesinnung nach einer verwandten Bestrebung der bildenden Künste ‚Expressionismus' nannten. Der Tumult ist hier freilich noch ärger als in der Malerei, weil unser sprachkünstlerisches Bewußtsein noch viel weniger durchgebildet ist als das bildkünstlerische. Einen Irrtum scheint mir freilich diese Literatur mit der jüngsten Malerei zu teilen: daß man den Naturalismus durch einfache Ausmerzung der Natur überwinden könne, daß an die Stelle der Abhängigkeit vom Objekt die absolute Freiheit des Subjekts treten müsse. Während doch (außerhalb der ‚reinen', der musikalisch-architektonischen Künste) jede Kunstleistung die, wenn auch noch so freie und starke, Gestaltung eines Natürlichen sein muß! Aber die bildende Kunst ist sich wenigstens über das zweite Hauptproblem der Ästhetik klar: daß der gestaltende Wille sich außer mit dem Naturobjekt noch mit den Gesetzen des Materials auseinanderzusetzen hat. Das wären die Farben und Linien dort, der Vorstellungen und Worte hier. Die Gesetze der Fläche und der Sprache sind nicht veränderlicher als der menschliche Organismus überhaupt, das heißt: für unsre geschichtlichen Zeiträume sind sie nahezu feststehend und unveränderlich. Der neue künstlerische Wille einer Generation hat deshalb durchaus nicht die Möglichkeit, einen in jedem Sinne neuen Fresko-Stil u n d eine neue Form des Stillebens, eine absolut neue Lyrik u n d ein neues Drama zu schaffen. Es gab und gibt ganze Generationen, die ihren natürlichen Ausdruck nur in der Monumentalmalerei fanden, und andre, bei denen nur eine raffinierte Kleinkunst bestand;

es gibt Zeitströmungen, die dem innersten Wesen nach lyrisch, und solche, die dramatisch sind. Eine Generation, die weiß, was sie will, wird sich die Form wählen, in der sie Eigenes, Bedeutendes leisten kann. Aber wählen muß sie, denn die Möglichkeit, die durch die Natur des Materials bestimmten Formen zu variieren, ohne dabei die Form zu zerstören —, das heißt: ohnmächtig zu machen, diese Möglichkeit ist ganz begrenzt. Der Unterschied zwischen Shakespeare und Calderon ist groß genug, aber nicht so groß wie das dramatisch Gemeinsame des Jahrhunderts, das sie beide so verbindet wie den Wolfram und den Dante ein episches Zeitalter.

Die augenblicklich Jüngsten wissen aber noch gar nicht, was sie wollen. Sie verlangen in einem Atem die unerschrockenste Brutalität und die zarteste Feinheit, die intimste Nähe und den monumentalsten Abstand, die brüderlichste Hingabe und die aristokratischste Abgeschlossenheit. Und es hört sich keineswegs so an, als ob sie diese Gegensätze schon überwunden, sondern mehr so, als ob sie sie noch nicht recht erfaßt hätten. Im wesentlichen sind sie alle jung, wollen irgend ein Neues — und haben einen gemeinsamen, sehr rührigen Verlag: Kurt Wolff in Leipzig. Dies ist ganz ohne Ironie gesagt, denn bei einem gewissen Stande der allgemeinen Kultur kann das Organisationstalent eines wirklich berufenen Verlegers ein ernster Faktor sein. Die Hauptsache wird freilich bleiben, ob jenseits alles guten Willens und aller trefflichen Organisation die Talente da sind, die Menschen der großen neuen Sinnlichkeit, der Ergriffenheit und des Formtriebes. Nun haben die Jüngsten auf dem Gebiete der Lyrik neben einer Unzahl lächerlich affektierter Literaten in Franz Werfel ein zweifellos großes Talent, in Wolfen-

stein, Zech und Leonhard problematisch ringende, aber offenbar starke Begabungen. Und auch auf dem Gebiet der Erzählung scheinen Kräfte wie Kaffka und Edschmid noch über Walsers idyllische Wärme und Sternheims monumentale Kälte herauszuwachsen. Auf dem Gebiet des Dramas aber ist ihnen bisher noch, meines Erachtens, durchaus nichts Ebenbürtiges gelungen. Über die Notwendigkeiten und Möglichkeiten dieser Form herrscht bei ihnen noch eine erhebliche Unsicherheit. Und es ist vielleicht grade deshalb nötig, einmal die hier vorhandenen Kräfte am Materialgesetz des Dramas, des zweistimmig gesetzten Sprachkunstwerkes, zu messen. Der unbegrenzte Sinn der Jugend hört es stets ungern, daß es im Objekt Zwänge geben soll; und doch ist noch nie ein Geschlecht zu einer Leistung gekommen, ohne diese Grenzen anerkannt zu haben.

*

Aus der Mitte dieses jugendlichen Kreises entwickelt Franz Blei, der sehr viel ältere, eine Dramaturgie in fünfzehn Kapiteln (‚Über Wedekind, Sternheim und das Theater‘, bei Kurt Wolff). Obwohl in diesem Buch mancherlei Kluges, namentlich über das Theater und den Schauspieler steht, muß eigentlich die Selbstachtung jedermann verbieten, mit einem Autor zu diskutieren, der in einem so maßlos höhnischen, erbarmungsvoll überlegenem Ton zu jedermann spricht. Franz Blei setzt den großstädtischen Geldpöbel der Berliner Premiere gleich dem Bürgertum, das Bürgertum gleich der modernen Gesellschaft und zeigt durch diese maßlose Überschätzung eine seltsame Befangenheit in eben jener dünnen und dumpfen Gesellschaftsschicht, die er so grenzenlos zu verachten vorgibt. Mir scheint von

seinen Ketten durchaus nicht frei zu sein, wer ihrer mit
so verblendeter Leidenschaft spottet, daß er Gottfried
Keller und Gustav Freytag, Gerhart Hauptmann und
Hermann Sudermann in einem ästhetischen Werturteil
als ‚Bürger' zusammenbringt und nur um der Ver=
höhnung des Bürgers willen den Wedekind halb und
den Sternheim ganz zu neuen Klassikern erhöht. Mehr
als alles andre aber überhebt einen der Auseinander=
setzung mit Bleis so anspruchsvoller Theorie der Anblick
seiner Praxis. Mit seiner Dramaturgie zugleich ediert
er ein Drama: ‚Logik des Herzens'. Und dies Lustspiel
verdient wahrhaftig, am Königlichen Schauspielhaus
zu Berlin aufgeführt zu werden — so aus der staubigsten
Tradition des Bürgervergnügens ist dies neckische
Kostümlustspiel mit seinen drei intrigant verschränkten
Liebespaaren genommen. ‚Eine Brotarbeit' wird Blei
vornehm sagen — aber einer, in dem die Kunst lebte,
könnte unter äußerm Druck gewiß Schlechtes und Un=
gefüges, niemals diese vollkommen glatte Nichtigkeit
produzieren.

Aus Bleis etwas verdächtiger, auch von keiner An=
deutung einer fruchtbaren Gegenkraft gerechtfertigten
Berserkerwut gegen das Bürgerliche folgt, wie gesagt,
daß auf seinem kritischen Mordfeld als ziemlich einzige
positive Erscheinung der letzten Generation Carl
Sternheim zurückbleibt. Nun ist Sternheim gewiß
eine merkwürdige Kraft und durch die äußerste Energie,
mit der sein punktierender Depeschenstil die Kampf=
natur des dramatischen Dialogs herausarbeitet, auch ein
bedeutender Anreger. Zwar ist die gefühllos schnod=
dernde Eilsprache dieses Bürgertöters bei näherem Zu=
sehen amüsanterweise (wie mehrere ihr verwandte
Literaturdialekte) eine Kreuzung von schneidigem
Junkertum und saloppen Börsenjargon, also der ty=

pischen Sprache neudeutscher Großbourgeoisie! entstammt; dennoch muß man sie in ihrer planvollen Durcharbeitung als ein Kunstmittel gelten lassen, mit dem Tempo und Spannung einer Szene durchzusetzen ist. Aber da Sternheims Phantasie im Positiven leider ganz unfruchtbar ist und nur die Fratzen verlogenen Bürgertums zeichnen kann, kommt das andre Element der dramatischen Form, welches Menschengestaltung durch sprechenden Willen verlangt, bei ihm nur zu einer sehr armen und monotonen, höchstens in seinem originellen Temperament erträglichen Entfaltung. Es bleibt ja erstaunlich, wie genießbar die immer neuen Variationen der einen Sternheimschen Melodie immer wieder sind. Ob er nun in ‚1913' die posierende Streberei des inzwischen zur Exzellenz gediehenen Snob Christian Maske ins spukhaft Monumentale steigert: als höchster Geschäftstrick wird vom Baron Maske noch sterbend die Konfession „verschoben"! — ob er aus Maximilian Klingers lyrischem Epigramm das Lyrische voll theatralischer Kraft herausätzt (‚Das leidende Weib'), oder ob er Flauberts ‚Kandidaten' als politische Variation der alten Sternheimschen Bürgerfratze zeigt — mit der Schärfe seines Witzes und dem gewaltsamen Tempo seines Dialogs bleibt er immer amüsant und fesselnd. Sternheim ist stark durch die Expression eines Hasses — dessen balanzierende Liebe er freilich noch nie gezeigt hat.

Was uns aber von einer Sternheim-Schule drohen würde, davon gibt uns Ernst Kamnitzers Lustspiel ‚Die Nadel' einen gräßlichen Begriff: eine affenartig genaue Sternheim-Kopie, von deren hin- und herschwankendem Szenengemenge uns nur der peinliche Geruch sehr schlecht gelüfteter Zimmer bleibt. Die pure Sexualität, die hier ein angeblich verspottetes

Spießbürgertum ausbreitet, wird auch kein fruchtbareres Moment, wenn sie, mit mehr intellektuellem Raffinement und ebensowenig dramatischem Temperament, zwischen so genannten höhern Menschen diskutiert wird. Es ist wesentlich die Nachfolge Wedekinds, die hier so qualvoll überflüssige Produkte wie ‚Das Maskenfest' von K. D. Markus oder ‚Pilger und Spieler' von Arthur Sakheim zeitigt. Man soll sich lieber nicht ‚ausdrücken', wenn man nichts als ein paar altbekannte Sexualregungen in sich hat. Ein besonders grelles Produkt dieser sich frei gebärdenden und dabei völlig unter die Herrschaft der Materie geratenden Sexualdiskussion ist ‚Der jüngste Tag', ein groteskes Spiel von Leo Matthias, das bedenklicherweise grade den hübschen Titel von Kurt Wolffs Sammlung neuer Dichtungen genommen hat. Schauerlich, wie hier der dramatische Dialog, der vom Willen gestaltete Wortwechsel, durch Scheingebilde einer sich in krampfhaftem Raffinement ausbreitenden psychologischen Debatte ersetzt wird. Wenn unter diesen Redepuppen sich guterletzt ein Mord zuträgt, hat man einfach das Gefühl eines schlechten Scherzes! So stillos wirkt die Inanspruchnahme einer Naturkraft für diese vollkommen naturlosen Figurinen. Daß solche theoretische Rederei über sinnliche Dinge nicht jene künstlerische Bewältigung des Stoffes durch den Geist ist, die die Jüngsten zu suchen auszogen, wird ihnen hoffentlich klar sein. Aber dann sollten sie sich freilich hüten, eine programmatische Abhandlung ‚zur jüngsten Dichtung' (von Kurt Pinthus in Kurt Wolffs Almanach) mit der Anrufung von Schlegels ‚Lucinde', diesem mausetoten, nur von der lästigen Literaturgeschichte einbalsamierten Produkt aus ‚Pedantismus und Sünde' zu beginnen!

*

Als Hauptprodukt auf dramatischem Felde haben die Expressionisten bisher Walter Hasenclevers Drama ‚Der Sohn' vorgestellt. Der eben erwähnte Kurt Pinthus, ein keineswegs unbegabter Anwalt dieser Jüngsten, und der Autor selber haben an diesem Produkt die expressionistisch-dramaturgischen Anschauungen ausführlich entwickelt.*) Um nun von den theoretischen Dokumenten Hasenclevers — sie hießen: ‚Das Theater von morgen' — auszugehen, so muß ich zunächst sagen, daß stilistisch dieses Gemenge eines hohen Pathos mit einer fremdwortfröhlichen verzwickten Wissenschaftssprache einerseits, einem Hagel von ein Viertel verhüllten, caféhausmäßig persönlichen Anremplungen andrerseits keinen sehr natürlichen Eindruck macht. In Hasenclevers Temperament ist etwas literarisch Forciertes. Immerhin ist seine begeisterte Bejahung der Bühne erfreulich, und seiner Polemik gegen die Herrschaft der ausstattenden Regie, gegen „den Mord des Worts durch die Kulisse" stimme ich von je zu. Dagegen überspannt er seinen Protest (hier einsichtsloser als Franz Blei) in sehr charakteristischer Weise, wenn er nun auch den Schauspieler für so einen ‚hinzutretenden Stoff' zum eigentlichen Kunstwerk der Bühne, für eine lebendige Kulisse gleichsam, erklärt. Die Leistung des Schauspielers ist keineswegs ‚Attribut' zur ‚Substanz' des Bühnenwerkes; sie ist, dem Drama ebenbürtig, selbst Substanz. Die prästabilierte Form des Dramas ist so auf die Ergänzung durch die schauspielerische Körperlichkeit angewiesen, wie des Schauspielers Bewegungen auf die geistige Führung des Dramatikers. Seit Shakespeare das moderne Drama schuf — wo in aller Welt hat übrigens Hasen-

*) Siehe zum Beispiel: Schaubühne 1916.

clever die merkwürdige Weisheit her, daß in Shakespeares Tagen nicht ein Berufsschauspielerstand, sondern die jeunesse dorée Theater gespielt habe?! — seit Shakespeare hat der Schauspieler eine Partitur Bewegung heischender, körperlichen Ausdruck beschwörender Sprachzeichen in Händen. Solch eine Partitur, sinnlos ohne den Dichter, tot ohne den Schauspieler, ist das Drama. Daß jede Stimme selbständig Leben erhält, ist Voraussetzung dabei. Hasenclevers neue, ‚expressionistische' Dramatik soll es nun ausmachen, daß die Figuren, mit denen der Sohn ringt, alle ohne objektives Leben, nur Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit sind. Wenn aber der Dramatiker sein Gefühl nicht mehr am gleichgewichteten Kampf der verschiedenen Weltbürger entzündet, wenn er sich wirklich nur noch die Maske einer einzigen Gestalt vornimmt, um durch sie hindurch die ganze Welt auszusprechen — was ist das andres als ein sehr merklicher Rückzug aus der dramatischen auf die lyrische Form? Wobei der Schauspieler denn freilich nicht mehr gestaltende ‚Substanz', sondern höchstens noch rezitierendes ‚Attribut' sein kann! Wo zum Wegfall der objektivierenden Lust dann noch ein passives Temperament kommt, entsteht notwendig ein dreiviertel lyrisches Szenengedicht, ein Zwitter, der stets von allen Gefahren des Dilettantismus umlauert ist. Denn der Formwille des Materials läßt seiner nicht spotten. Viele dichterisch nicht belanglose Talente der Jüngsten geben das Beispiel. Den günstigsten Fall zeigt Franz Werfel; wenn er ein modernes Mysterienspiel ‚Das Opfer', komponiert oder die große szenische Elegie der — ach, so altgriechischen — ‚Troerinnen' sehr persönlich erneuert, bezwingt uns die rein dichterische Kraft des großen Lyrikers auch durch die Zwitterform noch in hohem Grade. Ein

Dramatiker freilich kann der Poet, dessen innerstes Wort lautet: „Feindschaft ist unzulänglich" nie werden; zum Dramatiker gehört polemische Lust. Problematischer wird es schon bei Oscar Kokoschka, der in einem Bande zu seinen unbedingt genialen Bildern auch Dramen veröffentlicht. An diesen Szenen ist begreif=licherweise nur die malerische Vision bedeutend. Wenn er aber etwa in der ‚Hoffnung der Frauen' mit ein paar feierlichen lyrischen Ausrufen einen ganz starken Mann und eine ganz starke Frau zu mörderischer Liebes=begegnung bringt, so ist das nicht viel mehr als eine Unterschrift, über der das Bild fehlt. Es ist in seiner höchst verständlichen Deutlichkeit nicht mehr, sondern unendlich viel weniger als Kleists nur dumpf zu er=lebende ‚Penthesilea'. Und ganz offenbar wird das Dilettantische trotz allen dichterischen und mensch=lichen Qualitäten in Mechtild Lichnowskys ‚Spiel vom Tod'. Denn hier fließen die niemals drama=tisch ernst genommenen, von einem rein lyrischen Gefühl ausgestatteten Figuren zu einer verwirrend gestaltlosen Masse wieder zusammen; hier sind wir keine Sekunde sicher, wie weit die Worte auf die Willensregung einer Gestalt und wie weit bloß auf die Gesamtstimmung der Verfasserin zurückführen dürfen; hier wissen wir nie, ob eine Geste ein folgenschweres Sinnbild oder bloß eine lyrische Metapher ist. Hier ist das Chaos zwischen den Formen.

Bis zu dieser äußersten Stillosigkeit kommt es nun bei Hasenclever freilich nicht, weil ihn mit dem Dramatiker wenigstens die Kampflust verbindet. Wenn zwar nicht die dramatische Lust am Schauspiel der kämpfenden Weltkräfte, sondern die im Grunde lyrische Leiden=schaft, das eigene Ich unmittelbar auszusprechen, zu einer szenischen Vision führt, aber im Bilde dieses

kampfzerrissenen Ich sich verschiedene Kräfte zu heftigem Konflikt aufstellen, da entsteht ein Scheindrama. Vom echten ungefähr so verschieden wie ein Schattenspiel von lebendiger Schauspielerei; auch eine Zwischenform, eine dramatische Sackgasse sozusagen. Aber es liegen große künstlerische Möglichkeiten auf diesem engen Seitenpfad — wie große, hat Strindberg bewiesen, der in seinen Altersdramen ganz ein Expressionist in diesem halb lyrischen Sinne ist. In dem mächtigen Damaskus-Drama zum Beispiel gibt es eigentlich nur eine Gestalt: Strindberg ist der Fremde und sein Feind, der Arzt; er ist der Bettler, der ihn warnt, und der Teufel, der ihn verführt, und der Prior, der ihn beichten läßt und segnet; ja, er ist im letzten Grunde sogar das Weib, das Du, das das Ich von sich ausstrahlt, an dem es sich berauscht und entsetzt. Die ungeheure Spannweite und das furchtbare Atemtempo dieses Ich verleiht Strindbergs Schattentheater eine Gewalt, die hinter echter dramatischer Wirkung großen Stils nicht zurückbleibt.*) Es kommt also für die Möglichkeit dieser Halbform, dieses innern Dramas, auf den Reichtum, die Lebensfülle und die innere Spannkraft des dichterischen Subjekts an. In Deutschland ist solchen Möglichkeiten eines visionären Innendramas Reinhard Sorge mit ein paar großartigen Szenen seines ‚Bettlers' am nächsten gekommen. An Sorge lehnt sich denn Hasenclevers „Sohn" mit seinem Wechsel von halb realistischen, typenhaft geweiteten Szenen und lyrisch ausschweifenden Monologen noch mehr an als mit andern, bis zum Fratzenhaften geschärften Dialogen an Wedekind.

---

*) Vergleiche die eingehenderen Ausführungen über den „neuen Strindberg" auf Seite 370.

Wenn trotz manchen lyrisch starken Worten, mancher szenisch eindringlichen Geste Hasenclevers glatter gerundetes Werk den bedeutenden Eindruck von Sorges Erstling für mein Gefühl durchaus nicht erreicht, so liegt das an einer weitern stilistischen Wirrnis. Jenes lyrische Innendrama kann naturgemäß nur m e t a= p h y s i s c h e n Naturen gelingen, wie Strindberg und Sorge es waren. Sie können ihren Kampf ganz in sich austragen, weil es nur ein Kampf um Gott, ein Kampf mit Gott ist; Gott ist aber wesentlich im Ich offenbart, die soziale Welt kann ihm nichts Eigenes, Neues hinzu= fügen. Dagegen hat Hasenclever ein heftiges soziales Pathos; er erhebt Forderungen m o r a l i s c h e r Art! Es ist zwar ziemlich töricht, den ewigen und deshalb tragischen Konflikt zwischen Vätern und Söhnen auf eine Ebene mit dem Kampf der Völker gegen Tyrannen und andern dem sittlichen Urteil zugänglichen Ge= schichtlichkeiten zu stellen; aber Hasenclevers kindliches Gemüt sieht diese Grundform des Lebens jedenfalls in diesem Licht m o r a l i s c h e r Entrüstung. Wie aber soll ein sozialer Kampf mit den Mitteln des inner= lichen Schattentheaters dargestellt werden? Nur wo Feindschaft und Leiden, ebenso wie Glück und Genuß, Schuld des Erlebenden sind, hat die spukhafte Größe, die farblose Allgemeinheit des lyrischen Vortrags einen innern Sinn. Wenn aber der Sohn parteiisch gegen den Vater als ein feindliches Außenschicksal gestellt wird und nun statt einer vernünftigen Realität bloß ‚die Freiheit' und ‚das Leben' fordert, so wird das Ganze nicht innerlicher und bedeutsamer, sondern bloß phrasenhafter, blasser, unerlebter als Don Carlos, der eben nach Flandern geschickt, oder Meister Antons Karl, der Matrose werden will. Der lyrische Expressio= nismus, der hier als ein neuer Stil proklamiert wird, ist

grade einem sozialen Motiv gegenüber ganz unmöglich. Einen Kampf in der Menschen=Welt kann nur der dar=stellen, dessen Ich sich so leidenschaftlich an die einzelnen Menschen hingibt, daß er sie objektiv gestalten, ihren Willen dramatisch reden machen kann. Das hat nichts mit Naturalismus zu tun, vielmehr sind je nach dem Standpunkt des anschauenden Ich sehr verschiedene Grade und Taten der Verkürzung und Stilisierung möglich: von Antigone bis Penthesilea, von Iphigenie bis Fuhrmann Henschel, von Lear bis Peer Gynt. Pinthus irrt sich: das Spiegelbild der Realität in einer einzigen Gestalt, statt der Realität selber, zu gestalten ist nicht geistiger, nur ‚lyrischer'. Der echt dramatische Expressionismus aber wird nur solch ein Ich aus=drücken, das sich außerhalb der Räusche des Subjekts in der draußen kämpfenden Welt zu erleben vermag.

4. WIE EIN EXPRESSIONISTISCHER LITERAT ZUM DRAMATISCHEN DICHTER WURDE.

Dem Kreise der literarischen Expressionisten stand René Schickele besonders nahe. Er war — und ist in den Weißen Blättern augenblicklich — ihr Redakteur. Er ist aber älter als sie und hat eine lange und ganz selbständige Entwicklung hinter sich. Eine starke, sinnliche Nervosität und ein heftiger Ausdruckswille verbinden ihn bis zu einem gewissen Grade mit diesen jungen Leuten, aber er teilt weder ihre ästhetischen Theorien noch ihre ethischen Neigungen; und wenn er sich jetzt zum ersten Male mit einem großen dramatischen Gedicht, dem Schauspiel ‚Hans im Schnakenloch' dem deutschen Publikum zeigt, so erinnert das Werk dieses Führers in seiner straffen einfachen Lebendigkeit und seinem Mangel an lyrischer Verstiegenheit und psychologischer Maniriertheit sehr wenig an die Schar der von ihm Geführten. Noch in einem andern Sinne ist aber Schickeles Publikation äußerlich merkwürdig. Und zwar in einer Beziehung, die auf den ersten Blick mit jener literarischen Altersstellung gar nichts zu tun zu haben scheint. (Auf den zweiten desto mehr.) Dies Stück scheint die entkräftende Ausnahme der hier früher aufgestellten Regel zu sein, daß es einstweilen unmöglich ist, das Kriegsereignis dieser Tage zum Gegenstand einer innerlich bedeutenden dramatischen Dichtung zu machen. Aber Schickeles Drama ist recht eine Ausnahme, die die Regel bestätigt. Denn wenn man genau zusieht, so hat er nicht die ungeheure Mensch-

heitstragödie, die 1914 begann, und deren letzter Akt noch ungelebt ist, zum Thema genommen. Er hat sich ein Drama von der Seele geschrieben, an dem er viel länger lebte und litt, und zu dem der August 1914 höchstens den Schlußakt geliefert hat: die Tragödie des Elsässers. Daß er aber ein Elsässer ist — kein Großstädter von Haus aus wie die anderen Expressionisten allesamt, Großstädter mit sehnsüchtigen Nerven und rastlosem Gehirn, — daß er der Mensch ist einer Provinz, deren deutsch wuchtendes Blut von der Bezauberung französisch fliegenden Geistes sowohl veredelt als verängstigt wird — eben das Elsässertum gibt Schickele, dem ähnlich Scheinenden, doch eine ziemlich abseitige Stellung unter den literarischen Genossen. Das Mischungsverhältnis ist annähernd gleich, aber die gemischten Kräfte sind ganz andre ihrer Herkunft nach: nicht sozial schwankende, sondern national gegründete; und die Ähnlichkeit Schickeles mit seinem Kreis ist also rein formal.

Für diesen Zusammenhang zwischen Blut und Kunst bei Schickele ist Beweis, daß er als ein rechter Großstadtliterat, ein Feuilletonist, der Erlebnisse geistreich herausfordernd bespricht, begonnen hat; daß er aber schon in seiner Lyrik zum Dichter, der Leben gestaltet, mehr und mehr wuchs in demselben Grade, wie für seine Produktion das Gefühl des Elsässertums thematisch wichtig wurde.*) Seine

*) Es ist wohl nicht überflüssig zu betonen, daß hier das Land, die Provinz keineswegs an sich, sondern für die besondere Artung dieses Autors als der dichterisch fruchtbarere Boden gegenüber der Großstadt erscheinen. Es ist mir bekannt, daß Verhaeren, der Autor der ‚Villes tentaculaires', ein größerer Dichter war, als alle deutschen und französischen Dorfpoeten zusammengenommen; auch ziehe ich Zola einem Berthold Auerbach vor!

Persönlichkeit wurde künstlerisch frei in dem Grade, indem sie sich den kämpfenden Kräften der Welt, des ihr gemäßen Weltteils hingab, gefangen gab. Und nun hat Schickele sein stärkstes und persönlichstes Werk geschrieben, in einem Schauspiel, das in einem selten legitimen Sinne ‚Heimatkunst' ist: aus dem besondern Leben einer Landschaft wird ein bezwingendes Sinnbild menschlicher Kämpfe gewonnen. (Während der unerfreulich verbreitete ‚Heimatkünstler' sich mit Vorliebe bei der zufälligen Außenseite, den menschheitlich belanglosen Subjektivitäten seiner Heimat aufhält.) ‚Hans im Schnakenloch' ist ein elsässisches Gedicht, wie etwa Moritz Heimanns ‚Joachim von Brand' ein preußisches, wie ‚Peer Gynt' ein norwegisches, wie ‚Don Quixote' ein spanisches: die ewige Tragödie, die blutige Komödie des in die Bürgerwelt gebannten Abenteurers.

Dem ‚Hans im Schnakenloch' fehlt noch einiges, um ein Meisterwerk zu sein: eine letzte Gelassenheit, die bis zum Schluß ohne Sprünge der Linie reiner Gestaltung folgt; eine künstlerische Ruhe, die dem beweglichen Intellekt jeden Ausbruch in theoretische Interpretation, in geistreiche Programmrednerei verwehrt. Aber was da fehlt, ist wenig gegenüber dem vielen, was vorhanden ist. Dies Werk funkelt von Talenten, und hat im Kern doch auch, was mehr ist als alles Talent. Zunächst wird bei Schickele das ‚Geistreiche': die Fähigkeit, leicht, überraschend, amüsant und klar Gedanken-Verbindungen zu schaffen, auch als gut künstlerisches Mittel fühlbar. Am allerdeutlichsten geschieht das dort, wo er, eine Gruppe französischer Parlamentarier und Aristokraten auf elsässischem Boden versammelnd, gute Pariser Konversation macht: spielend, so echt, so ergötzlich, so bunt, so verstiegen, wie sie

auch von weitem nicht einem der vielen Boulevard-Nachahmer der deutschen Bühne je gelungen ist! Wie diese Menschen zwischen hoher Politik und privatestem Klatsch sich schaukeln, „plötzlich in die Luft gehn und fft — fort sind", von jeder witzigen Assoziation aus tiefstem Ernst sofort weggerissen — das ist mit künstlerischer Vollkraft aus einem satten Überfluß an Einfall und Laune gestaltet, und doch zugleich mit jenem reifen Maßhalten, das nie die Lust am Mittel über den Zweck wuchern läßt, den diese Art von Konversation in der dramatischen Balance des Stückes hat. Und mit nicht weniger Eigenart und Kraft wird auf der andern Seite das deutsche Gespräch lebendig: wie Hans und seine Freunde, der katholisch heilige und weltfrohe Abbé, der hellenisch weise und vollsaftige Oberlehrer, der pommersch schneidige und menschlich brave Leutnant, in grimmigster Sachlichkeit und fröhlicher Grobheit sich durch die höchsten und tiefsten Dinge dieser Welt streiten — das ist so vollkommen deutsch, wie jenes französisch ist. Daß solche Gesprächstypen in diesem Lande aber nicht nur im Raum, sondern schließlich auch in den einzelnen Köpfen und Seelen zusammenstoßen, daß die Lust der klaren, leichten, fast leer aufsteigenden Form und die Wucht der unbändig brodelnden Inhalte in einer Brust um die Herrschaft ringen können: das ist schon das elsässische Drama. Das Drama der Grenzmenschen — und deshalb in unsern Zeiten, auch wenn man gar nicht an Politik denkt, ein Drama von großer symbolischer Tragkraft.

Diese elsässische Dramatik konzentriert sich nun in Hans Boulanger, dem Gutsherrn auf Schnakenloch unweit Straßburg, von dem das Lied singt:

„Der Hans im Schnakenloch
Hat alles, was er will,
Und was er will, das hat er nicht,
Und was er hat, das will er nicht,
Der Hans im Schnakenloch,
Hat alles, was er will.“

Die Unruhe eines ganzen Volkes, in dessen reicher, üppiger Lebenskraft sich seit Jahrhunderten französisches und deutsches Wesen befruchten und bedrängen, ist in seinem Genie zum Ausdruck gekommen: er lebt Hasard, als Wirtschafter, als Mensch, als Ehemann; er hat ein väterliches Gut, das er sehr liebt, aber er ruiniert es durch gewaltsame Vergrößerungsversuche; er hat eine Frau, die er sehr liebt, und setzt ihren Besitz durch immer neue Abenteuer aufs Spiel. Es ist an diesem Punkte erstaunlich zu sehen, wie ein rechter Künstler das banalste Schema mit besonderm vollkräftigen Leben füllen kann. Der elsässische Hans steht wahrhaftig zwischen einer französischen und einer deutschen Frau. Wie banal! wird jeder sagen; aber tatsächlich fällt einem erst ganz hinterher ein, wie schematisch naheliegend diese Konstruktion ist. Die unmittelbare Wirkung ist eine natürliche, künstlerisch notwendige, weil die drei in Rede stehenden Menschen nirgends nach ihrer beispielgebenden Absicht konstruiert, sondern lebendig gefühlt sind. Insbesondere hat Luise Cavrel so wenig mit dem Schema ‚leichtfertige Pariserin‘, wie Frau Klär mit dem Schema ‚deutsche Hausfrau‘ zu schaffen; in die Grazie der Französin ist viel Weichheit und Ernst, in Klärs leidenschaftliche Treue viel kluge Laune und eine fast bacchantische sinnliche Freiheit gemischt — es sind beides ganze Menschen, wenn auch irgendwie dort das Spiel der schönen Form, hier die Wucht der Inhalte wieder den allerletzten

Ausschlag gibt. Hans kommt nach vielmonatiger Flucht mit seiner Pariserin schließlich zu seiner deutschen Frau zurück, voll ernstem Willen zu bürgerlicher Befestigung, aber die Beunruhigung durch die ‚grünen Augen' der andern noch im Blut. Er hofft, mit der Hilfe seiner prachtvollen Klär zwischen ‚Wasserheilanstalt und Kloster' hindurchzukommen und seinen Leichtsinn, ohne ihn traurig zu töten, ‚bei sich behalten' zu können. Aber ehe diese neue entscheidende Form reifen kann, da kommt der Krieg, und der erzwingt eine unorganisch plötzliche Entscheidung, die ihn erschlägt.

Hans hat viel vom Joachim von Brand,*) dem ostelbischen Junker, dessen Abenteuerlichkeit in der stumpfen Mechanik des modernen Staatsbetriebes fast toll wird. Aber Brands persönlicher Asozialismus findet doch schließlich Zuflucht und Halt im Wesen einer einheitlichen, von sittlichen Volksinstinkten beherrschten Landschaft. Für den Rittmeister Brand wäre der Krieg eine Erlösung gewesen: für den elsässischen Großbauern Hans Boulanger ist er die Vernichtung. In seinem Deutschtum steckt Glanz, Spiel und Abenteuer französischen Wesens zu tief, als daß er sich entscheiden könnte. Sein Bruder Balthasar, in dessen schlichten Wesen die Kräfte weder so genial noch so gefährlich gemischt sind, erfaßt umgekehrt den Krieg als Erlösung, als Rache; er tritt jetzt erst aus dem Schatten des glänzenden, des geliebten und gehaßten Bruders. Er ist deutscher Offizier. Das Schnakenloch liegt auf der Vorpostenlinie. Die Parteien wechseln hier alle paar Stunden ein und aus. Als grade wieder einmal die Franzosen eindringen, rettet Hans seinen

*) Vergleiche „Neue Wege zum Drama" Seite 313.

Bruder und bietet sich dann selbst als Ersatz — geht zu den Franzosen hinüber, weniger um für sie zu kämpfen als um mit ihnen zu sterben.

Dieser letzte Akt ist furchtbar. Wie aus dem heitern, scheinbar doch harmlosen Spiel der Gegensätze in der neuen Luft des Krieges plötzlich Mord und Vernichtung reift: das ist grauenvoll. Französierende und deutsch gesinnte Knechte, die früher nach jedem Streit gemütlich zum Wein gingen, erschlagen einander — und die Frau, deren grenzenlose Liebe für den Mann so viel ertrug, wendet sich, da seine verzweifelte Unrast sie nun an den Tod verrät, in ihrer tiefsten Empörung mit herzzerreißender Härte von ihm. Weil das elsässische Idyll der ersten Akte so ganz hell belichtet war, überschatten die Fittiche des Krieges mit einem wahrhaft höllischen Schwarz diesen letzten Akt. Eine Schuldfrage wird da nicht gestellt; „wenn die Engel selber herabstiegen, um Krieg zu führen, so würden vor ihnen her die Städte und Dörfer brennen und hinter ihnen Unschuldige in den Trümmern verkohlen." Der Krieg an sich ist der Schuldige. Daß, wie vorher in den Friedenskontrasten, so jetzt in den Brutalitäten des Krieges Schickele ohne Parteilichkeit gestaltet: das ist nicht nur seine künstlerische Pflicht, nicht nur das dramatische Lob des Werkes, sondern zuletzt auch sein nationaler Ruhm. Wo ist in Frankreich ein Künstler, der das heut vermöchte? Bei aller nationalistischen Entschlossenheit der Stunde, bei aller deutschen Organisation und allem preußischen Schneid: unsre letzte Überlegenheit beruht doch darauf, daß wir die andern besser verstehen als sie uns! Wir besitzen deshalb mehr vom Stoff der Welt, wir sind reicher!

Schickele aber, der hier die deutsche Dichterkraft allseitigen Fühlens entfaltet, er findet zugleich die Ent=

scheidungskraft, den Kampfwillen des Dramatikers. Dem Drama ist ein Gedicht: ‚Narziß in Waffen‘ voran=gestellt, worin es heißt: „Wähle und greif zu ... ists nicht Haß, dann sei's ein Wille, der die harte Waffe hält.“ Diese Fortinbras=Absage an den innern Hamlet kann unter vielem andern auch die Geburt eines Drama=tikers aus lyrischer Verzettelung bedeuten. Der genia=lische Elsässer Hans geht im Krieg zugrunde, aber der elsässische Bruder Balthasar, der sich im Krieg erlöst, spricht mit harter Wahrheit: „Die gefallenen Engel mit dem Heimweh nach dem Paradies haben ihren Ein=druck auf die Frauen noch nie verfehlt. Die Engel, die droben blieben, waren aber nicht dümmer. Sie hatten nur mehr Cha=rakter!“ Wie das Ende dieses Krieges im Sinne dieses überlebenden Bruders der elsässischen Unrast eine Klärung bringen muß, so wird es sich auch für Schickele entscheiden, ob er sich mit dieser Kriegs=tragödie für immer die genialische Unrast, den Spiel=trieb des Literaten, die Sentimentalität des Romantikers von der Seele geschrieben und die Reife des drama=tischen Dichters gewonnen haben wird. Ich möchte das hoffen. Jene Großstadtliteraten, die vor dem Kriege ihren weltmännischen Geist damit bewiesen, daß sie sich beständig beklagten, nicht in dem göttlichen Paris, sondern in dem barbarischen Berlin leben zu müssen, die aber fünf Minuten nach Kriegsausbruch patriotische Hochgesänge anstimmten: die haben beide Male nur ihre innere Nichtigkeit dokumentiert. René Schickele, der sein vorher nicht verhehltes Verhältnis zum französi=schen Geist unter dem Druck des Krieges nun in einer sehr leidenschaftlichen und leidvollen Auseinander=setzung klärt, beweist damit Echtheit des Erlebens und Mannhaftigkeit des Willens. Dies aber sind die Kräfte,

die erst ein so funkelndes, geschmeidig heftiges Talent, wie der nervöse Elsässer es von je besaß, zu der streitbarsten Form, zum Drama qualifizieren können. Wenn dies Gedicht seinem Verfasser so viel innerliche Befreiung wie uns tiefe Einsicht in das elsässische Wesen schenkt, so werden wir in Zukunft einen bedeutenden und einen deutschen Dramatiker mehr haben. Einstweilen haben wir in diesem Schauspiel ‚Hans im Schnakenloch', das den immer gültigen tragischen Rhythmus innern Zwiespalts im Menschen einer besondern Zeit und einer besondern Landschaft gestaltete, das weitaus bedeutendste Bühnenwerk, das durch direkte Berührung des Kriegsschicksals bisher erwachsen ist.

5. GEORG KAISER.

Schickele hat einem besonderen Kriegsstoff das echteste Drama abgewonnen; das schönste und geistreichste Sinnspiel auf das Kriegsganze hat Georg Kaiser geschrieben.

Sein Name wird von mir im Zusammenhang des dramatischen Nachwuchses nicht zum ersten Mal gegenannt.*) Aber seit ich zuerst hier von ihm sprach, hat eine große Fülle von Arbeiten sein Gesicht verändert, und die Theater haben — selbstverständlich vom verkehrten Ende — angefangen, ihn zu spielen. Übermorgen wird er eine Mode sein. Es ist gut, eh deren verwirrende Einflüsse beginnen, das Bild dieses neuen Autors klarzustellen.

Die Frage bleibt freilich, ob solche Klarheit heute möglich ist. Von Georg Kaiser kenne ich jetzt elf Dramen, und das Erstaunlichste an dieser verhältnismäßig großen Produktion ist ihre vollkommene Verschiedenheit — Verschiedenheit der Formen, der Willen und auch des Wertes. Als wirkliche Einheit bleibt bis jetzt eigentlich nur das Schauspiel eines sehr reichen, sehr beweglichen, nach den verschiedensten Richtungen ausgreifenden Talentes. Daß seine formale Begabung einen wesentlich intellektuellen Charakter hat, steht allerdings fest. Wo aber ihr ethischer Mittelpunkt ist, scheint mir noch nicht festzustehen; obwohl doch hier für Kaiser wie für jedes Talent die eigentliche Entscheidung liegt.

---

*) Siehe Seite 38.

Vielleicht die älteste von Kaisers Arbeiten ist das ‚gewinnende' Spiel ‚Großbürger Möller'. Eine nur durch die Sicherheit der Technik interessierende, allenfalls literarische, keineswegs dichterische Theaterspielerei. Ein gar nicht gewonnenes großes Los wird für einen bösen Schelm Ursache zu einem Raubzug gegen die vermeintlichen Gewinner, während der gute Schelm, der die Legende vom großen Gewinn schafft und vier Wochen aufrecht hält, alles zum wirklichen Vorteil der auszubeutenden Scheinreichen wendet. Dies Stückchen von wenig Wahrscheinlichkeit, bescheidener Wärme und nicht sehr viel Witz ist nicht ohne Grund in einem idyllischen Theater-Dänemark angesiedelt. Bei etwas strafferer Zusammenfassung könnte es ein ganz nettes Früchtchen aus dem Garten der Esmann und Genossen darstellen. Erstaunlich für Kaiser ist die innere Harmlosigkeit und die offenbar angeborene äußere Theatersicherheit dieses ersten Einfalls.

Das erste Stück, das nach der üblich langen Respekt-losigkeitsfrist an Berliner Theatern von Kaiser zur Aufführung gelangte, war nicht so frühen Ursprungs. Es hatte ursprünglich den großzügigen Titel: ‚Der Bethlemitische Kindermord' nach dem Stück, das der junge Dichter, die Mittelpunktsfigur des Lustspiels von Kaiser, aufgeführt haben will. Gespielt hat man es als ‚Die Sorina'. So heißt die Schauspielerin, die den Dichter liebt und den Polizeidirektor betrügt — dessen Monstrum von Gattin wiederum der Poet hinters Licht führt. Über diesen Schwank, eine mäßig geschickte Handwerksarbeit, die die Boulevard-Posse und Gogols Korruptionskomik und zum unwahrscheinlichen Schluß ein bißchen braves, deutsches Familienlustspiel benützt, lohnt es sich nicht zu sprechen. Das bißchen diabolische Zuspitzung nach modernen Mustern im Dialog ist nicht

der Rede wert, weil kein andrer Wille als der, Theaterstücke zu schreiben, diese Technik zu handhaben scheint. Verdruß über dauernde Zensurverbote besserer Arbeiten soll die nicht sehr tiefe Quelle dieses Produkts gewesen sein. — Immerhin kräftigere Anfängerarbeiten sind zwei Schülerdramen: ‚Der Fall des Schülers Vegesack', eine im Einzelnen komische, im Ganzen ermüdende und wenig erquickliche fünfaktige Karikatur: ein hoffnungsvoller Sekundaner wird zwischen eine in jedem Sinne imponente Lehrerschaft und deren höchst empfängliches Damenkorps gestellt. Die gleiche Internats-Atmosphäre wird tragischer geballt im ‚Rektor Kleist', wo der Verzweiflungskampf einer verkrüppelten Schulmeisterseele mit der gradgewachsenen Kraft der Jugend zu tödlichen Konsequenzen führt. Die Eigenart beider Stücke ist noch gering. Sie stammen unmittelbar von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen' ab (ohne entfernt solche lyrische Tiefe und seelische Kraft zu offenbaren), und gewinnen in der schärfern, knappern, begrifflich kälteren Prägung des Gesprächs den Anschluß an Sternheim.

Ganz und gar vom Stil dieses eiskalten Karikaturisten der neudeutschen Kleinbürgerwelt beeinflußt zeigt sich dann Kaiser in einer neuern Arbeit, der Komödie ‚Der Zentaur'. Der ganz Sternheimsche Witz des Titels und des Stücks besteht darin, daß der vollkommen philiströse Pedant (wiederum ein Oberlehrer) — grade weil er in seiner Pedanterie so weit geht, sich auch für die ehelichen Pflichten durch sorgfältigen Versuch vorbereiten zu wollen — in den Ruf gerät, ein Wüstling, ein heidnisches Naturwesen, ein Zentaur zu sein. Das Stück, in einzelnen grotesken Erfindungen witzig genug, handhabt die tückische Pedanterie der Sternheimschen Depeschensprache sorgfältig; aber es ist im Ganzen

schlecht gemacht. Die eigentliche Intrigue ist in drei Akten erledigt, und dann werden für das beteiligte Mädchen und den beteiligten Mann noch je ein Akt ganz neuer Handlung angeklebt. Schon im Akt des Mädchens wirkt es unangenehm, wenn Kaiser durch Wendungen, die auf menschlich ernstes Gefühl Anspruch machen, die schützende Einheit seiner höchst karikierten Welt zerstört. Im letzten Akt aber sucht eine reiche Dame, deren Sohn der Schultyrann in den Tod getrieben hat, von ihm dadurch Ersatz zu erhalten, daß sie ihn heiratet! Das ist ebenso gewaltsam wie ekelhaft und verrät einen merkwürdigen Mangel des Gefühls für die Grenzen dessen, was selbst der frechsten Karikatur noch als lustig zugestanden werden kann.

Sehr viel ernster zu nehmen ist der gleichzeitig erschienene pathetische Versuch in Sternheims Stil, den Georg Kaiser nennt: ‚Von Morgens bis Mitternachts'. Mittelpunkt ist wiederum der kleinbürgerliche Pedant, diesmal ein Bankkassierer, der aber nun wirklich zum Zentaur wächst: der Anblick einer Frau, die er irrtümlich für eine käufliche Abenteurerin hält, wirft ihn aus der Bahn: er geht mit sechzigtausend Mark durch, zertritt seine ganze alte Welt hinter sich, durchrast in vierzehn Stunden alle Möglichkeiten der Großstadt und stirbt von der tiefsten Enttäuschung verklärt. Die Technik bleibt die ganz intellektuelle Sternheims: dieser Mann, der dumpf und stumpf und wehrlos, wie ein Geschöpf aus Flauberts Provinzleben, sein sollte, legt in rasenden Zwiegesprächen und langen Monologen mit der kalten Schärfe eines überschauenden Psychologen seine Seele bloß. Diese Art Technik gestaltet nicht Menschen und Vorgänge durch die lebende Sprache: sie diskutiert sie durch Begriffe an szenischen Beispielen. Deshalb kann Kaiser auch ein so großes, in

der Gestaltung aber nur für den Epiker erreichbares Sinnbild der Großstadt=Raserei auf die Bühne befehlen, wie das Sechstagerennen — er läßt seinen Mann eben von irgendeiner Ecke aus den dramatisch undarstell=baren Vorgang analytisch schildern. Ist Kaiser in der kalten Schärfe seines Vortrags hier noch ganz von Sternheim abhängig, so geht freilich die Größe der Komposition über alles hinaus, was dessen böse Klug=heit selbst in den radikalsten Zusammenziehungen gewagt hat. Diese Szenenkette, die von der Familienstube über den Massenwahnsinn des Rennens und die Wüst=heit des Ballhauses zur Heilsarmee führt und den Kassierer vor dem Kreuz des Altars mit einem ‚Ecce homo' sterben läßt, ist wie ein Mysterium gefügt. Aber freilich wird ein geistiger Inhalt, der zu so großer Form berechtigt, nicht fühlbar; es bleibt sehr Sternheimsch, daß als Widerspiel der zaghaften Sinnlichkeiten des kleinen Philisters nur die wüsten Ausschweifungen des Lebemanns (der doch erst recht ein Philister ist!) er=scheinen. Der Geist, dessen Streben und Schaffen aus der Philisterei herausführt, bleibt ganz aus dem Spiel. Auch die Heilsarmee, die in einem Augenblick als wirk=lich religiöse Kraft und als Gegengewicht für diese bloße Tierwelt noch immer geistig genug erscheint, wird ja schließlich als ein Betrug der gleich Gierigen entlarvt. Bei einer so armseligen, in so niederer Sphäre gebannten Welterfahrung erscheint die große Geste des Gekreuzigten, der Anspruch tiefer Weltverurteilung wenig gerechtfertigt.

Das Tröstliche für die Möglichkeiten von Georg Kaisers Schaffen — zugleich aber das Bedenken Weckende gegenüber der Solidität, der innern Not=wendigkeit seiner einzelnen Schöpfungen — besteht nun aber darin, daß der hier scheinbar mit so groß=

zügiger Entschlossenheit hingestellte sinnliche Nihilis=mus gar nicht sein letztes Wort ist. (Wie es doch selbst in dem Mitternachts=Drama scheint: denn wenn Kaiser nur Erfahrungs= und Gefühls=Grenzen eines dumpfen kleinen Kassierers überlegen hätte zeigen wollen, so durfte er vielleicht überhaupt nicht die pathetische Form des Dramas und ganz gewiß nicht das so persönlich klingende Pathos dieses Mysterienstils wählen.) Neben diesen Stücken aus der mit Sternheims Zynismus betrachteten Bürgerwelt stehen nun aber ganz andre.

Es sind phantastische Spiele, Inszenierungen mythischer Stoffe, Bühnenbilder von besonders raffi=niertem Farbensinn arrangiert. Das älteste dieser Art: ‚Die jüdische Witwe' ist das Werk Kaisers, das ich hier vor Jahren schon besprochen habe. Diese zynisch=geniale Abwandlung des Judith=Motivs und der ‚König Hahnrei', der ähnlich mit dem Tristan=Motiv verfährt und König Marke zum Mittelpunkt einer unersättlich bohrenden Psychologie des Selbstbetruges macht — diese Spiele verraten in der bösartigen Kälte, mit der sie den Blick auf das sexuelle Problem einstellen, deutlich genug noch ihre innere Verwandtschaft mit den Klein=bürger=Komödien. Bei einer dritten Dichtung wird aber das phantastische Kostüm kongeniales Gewand einer Anschauung, die sich auch innerlich in freiere Luft hebt. ‚Europa', Spiel und Tanz in fünf Aufzügen, ist jene vorher erwähnte geistreichste Bühnenarbeit, die das Kriegserlebnis bisher gezeitigt hat. ‚Geistreich' im vollen Wortsinn, nicht mehr — aber auch nicht weniger. Mit erlesenem Geschmack ist hier eine Partitur für einen großen Regisseur gesetzt, der einmal Tanz=kunst und Schauspielkunst gründlich verschmelzen will, denn hier ist der Tanz ein wesentliches Stück des dramatischen Aufbaus, er ist Form und Sinnbild der

überfeinen Friedenskultur, die der König Agenor in seinem Reiche gezeitigt hat. Nur noch tanzend schreiten die Männer daher und tanzend werben sie um des Königs Tochter Europa. Und als Tänzer von höchster Vollkommenheit wirbt zunächst auch Zeus, der Gott, um sie. Aber sie ist von all dem Feinen, Zarten, ganz Harmonischen übersättigt; sie lacht alle Tänzer aus. Da erscheint Zeus als Stier und dem bitter=starken Geruch des wilden Tieres widersteht sie nicht. Ihr Bruder Kadmus, der vor langem dem Friedensland entwandert ist, um anderswo aus der Drachensaat seines Willens Männer zu ziehen, schickt jetzt diese Krieger, um im Friedensland Frauen zu werben; und vom Atem des Stieres entzündet, folgt Europa mit ihren Mädchen zum Entsetzen des Vaters den wilden Männern freudig in das neue wilde Land, das ihren Namen tragen wird. Im dramatischen Sinne ist dies zweite Kadmus=Motiv etwas äußerlich an die Zeus=Handlung angesetzt, die Verbindung ist mehr eine gedankliche als eine künstle=rische. Das ist aber auch der einzige Einwurf, den ich gegen dies blendend geistvolle, mit hundert Einfällen voll phantastischer Anmut durchgeführte Spiel erheben möchte. Alle Bilder sind von einem erlesenen Theater=geschmack gestellt, und die Sprache hat zwar ihren intellektuellen Charakter bewahrt, ist aber dabei von Sternheims Schärfe zu Maeterlincks Feierlichkeit fort=geschritten; sie gewinnt Schwung und Kraft, ohne des=halb auf allerlei Sprühregen des Witzes zu verzichten.

Noch bleiben für die Betrachtung Kaisers zwei Dramen, die nach Wesen und Wert die allergrößten Gegensätze innerhalb des verwirrend vielseitigen Werks dieses Autors bilden. Auf die kostbare Gobelinstickerei, die glänzende Kühle der ‚Europa' folgten brutal kari=kierende Holzschnitte wie der ‚Zentaur' und dann, als

vorläufig jüngstes Werk, eine so unglückliche kubistische Malerei wie ‚Die Mutter Gottes — eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in fünf Akten' — inzwischen unter dem Titel ‚Die Versuchung' veröffentlicht. An gewisse Produkte der jüngsten Malerei fühle ich mich erinnert, weil auch hier eine krampfhaft originelle Technik einem an sich trivialen Entwurf, einer unbedeutenden Vision Reiz verleihen soll. Eine merkwürdige Mischung entsteht: ein Umriß, der von dem mittleren Ibsen des bürgerlichen Tendenzstücks gezeitigt scheint, wird mit dem sprunghaft andeutenden Gesprächsstil Sternheims gefüllt. Eine junge Frau weist mit einem kleinlichen Fanatismus gegen den Alkohol (man weiß nicht recht, wie weit Kaiser diese groteske Verranntheit ernst nimmt) ihren Mann, der nicht etwa ein Säufer, sondern ein harmlos vergnügter Philister ist, zurück; sie erfindet höchst sinnlose Kuren, um ihm das Trinken zu verleiden. Ein ehemaliger Verehrer von ihr, genialer Bohémien, wie Hedda Gablers Ejlert Lövborg, enttäuscht wie Lövborg, schreibt wie Lövborg ein großartiges Buch über die Pflicht zur Mutterschaft. Die Heldin ist hiervon so erschüttert, daß sie sich von dem offenbar nicht alkoholischen Lövborg ein Kind beschafft. Hierdurch gerät sie in eine solche Verwirrung, daß sie selber in den Verdacht des Alkoholismus gerät (dieser Witz ist von Wedekind) — worauf sie sich erhängt. Eine merkwürdig ungefüge, im Geiste unklare, in der Technik gewaltsame Arbeit. Der lebendige Dialog wird immerfort durch absichtsvolle Tendenzrednerei unterbrochen, ohne daß eine Tendenz von Bedeutung dabei sichtbar wird. Diese vielfach unselbständige und nicht einmal in der Absicht deutliche Arbeit läßt uns ganz ratlos über den Weg Kaisers zurück. Und dabei hat er doch drei Jahre vorher

ein Werk geschaffen, das mit kühner selbständiger Kraft nicht nur dies letzte, sondern sein ganzes übriges Schaffen überragt und zu den merkwürdigsten Erscheinungen des letzten Menschenalters dramatischer Dichtung gehört.

Das sind die ‚Bürger von Calais', ein Bühnenspiel in drei Bildern, gefügt in der gewaltig klaren Formsprache Ferdinand Hodlers. Der feierlich primitive Märchenton Maeterlincks erscheint von einer geistigen Leidenschaft gestählt und ins Großartige gerissen durch ein Pathos voll tiefer, kämpfender Kraft. In den ‚Bürgern von Calais' erhebt sich der neue Heroismus schaffender Tat gegen das alte Heldentum zerstörenden Kriegsrausches. Der König von Frankreich ist besiegt, und der König von England will die belagerte Stadt Calais nur schonen, wenn sechs Bürger sich ihm zum freien Opfertode ausliefern — andernfalls will er die Stadt in den Hafen stürzen, den Hafen, der das stolze, fruchtbare Lebenswerk der Bürger war. Der Hauptmann von Frankreich findet im Rat noch all die alten hinreißenden Worte des Kriegerideals für einen glorreichen Untergang. Aber gegen ihn an spricht mit höherer Kraft das neue Bürgerideal durch den Mund des Eustache de Saint-Pierre; der verkündet die höhere Pflicht, daß die Stadt leben bleiben müsse, um ihres Werks, ihrer Schöpfung willen. Und der wundervoll gefügte Fall Kaisers läßt die Verdächtigung nicht zu, daß hier die Feigheit eines bloß Lebensgierigen sich großartig maskiere. Denn Eustache will ja seine Person der Erhaltung seiner Stadt und ihres Werkes zum Opfer bringen; er tritt als Erster heraus, um eines der vom englischen König geforderten sechs Opfer zu werden. Andre folgen ihm, zuletzt gleichzeitig zwei Brüder. Nun sind es sieben — einer zuviel! Überall ist die Ungewißheit, wer schließ-

lich zurückbleiben dürfe; und Eustache erhält diese Ungewißheit künstlich bis zuletzt; er verhindert eine Auslosung, er bestimmt, daß der frei sein soll, der als Letzter am Morgen sich auf dem Markte einstelle. Als alle versammelt sind, fehlt er — aber nicht, weil er als der Letzte kommt, sondern, weil er als der Erste voraus=ging, zum freien Tod. So hat er sie alle an ihr Werk gebunden, hat ihnen auch den Rausch eines jähen Ent=schlusses verwehrt und sie so in vollster Willensklarheit zu ihrer höhern Täterschaft geweiht. Dem König von England ist ein Sohn geboren worden; er begnadigt die sechs. Wenn er aber einzieht, um als siegreicher Krieger vor den Altar zu treten, so wird über ihm der Sarg des Eustache, des größern Überwinders, erhöht sein.

Kühn, groß und selbständig wie das Weltgefühl dieses Gedichts, das auf einer höhern Kurve der Ent=wicklung die Erziehung des Prinzen von Homburg wiederholt und den Menschen aus dem Rausch roman=tischer Überlieferung zu einer ganz klar wollenden Tat erhebt — kühn, groß und selbständig ist die mächtige Freskenform dieses Gedichts. Szenenbilder von hieratischer Symmetrie und Würde sind errichtet. In ihnen sprechen sich Gestalten in lang zusammen=hängenden Reden aus. Die Sprache scheint oft bis an den äußersten Rand abstrakter Begrifflichkeit geführt; aber ein leidenschaftlicher Rhythmus und eine prophe=tische Bildkraft halten sie immer noch im Bezirk der Gefühlswirkung fest. Wir spüren das Gegeneinanderhäm=mern von Willen — wir erleben Drama! Der ex=pressionistische Wille der jungen Gene=ration ist hier einmal zur Tat geworden, einfach, weil es wirklich einen bedeutenden Gehalt gab, der auszudrücken war. ‚Die Bürger von Calais' sind ein Werk von morgen, ein schöner und sicherer

Besitz. Der Dichter Kaiser, der daneben so viel Heutiges und Gestriges geschaffen hat, bleibt ein etwas beun=ruhigendes, aber jedenfalls reizvolles Problem.

DRAMATURGIE
DER KRIEGSZEIT II

DEUTSCHES
DRAMENJAHR
1916 / 17 / 18

1. DER DRAMATISCHE ‚JUGENDSTIL'.

So heftig wie in dieser letzten Zeit, im dritten und vierten Kriegsjahr etwa, hat sich der Wille zum Drama in Deutschland seit langem nicht gebärdet. Ich meine nicht nur die merkwürdige, zurzeit übermächtige und in ihren Wurzeln wohl betrachtenswerte Mode, auf Grund deren Direktoren und Zeitungsschreiber und bis zu einem gewissen Grade sogar das lammsgeduldige Publikum alles in sich hineinfressen, was sich neues deutsches Drama nennt. Es ist ganz gewiß auch eine Jugend da, eine richtige ‚Generation', die einen ausgesprochenen Willen zum Drama hat und laut und heftig um sich schreit. Einen so ausgeprägten Willen gerade das neue Drama zu schaffen hat es in Deutschland vielleicht nur noch in den Generationen von Sturm und Drang und vom Naturalismus gegeben, nur scheint mir, daß in keinem früheren Fall das Geschlecht so ganz und gar mit dem reinen nackten Willen, mit dem abstrakten Tatendrang dastand, so außerordentlich arm an allem Weltbesitz, aus dem die Materie für das dramatische Götterbild zu gewinnen wäre. Gewiß wäre es nicht ganz gerecht zu behaupten, daß die Bewegung eine rein ästhetische sei, daß der (stets im zwiefachen Sinne des Wortes „eitele") Wille ein Kunstwerk zu schaffen Anfang und Ende des ganzen Aufschwunges sei; im Gegenteil: ein allgemeinstes Drängen nach weltumwälzender Tat, eine dunkle empörerische Regung lebt zweifellos im jungen Geschlecht und sucht in der Taten abbildenden Form der Poesie,

im Drama sein Gleichnis. Nur scheint mir zwischen diesem allgemeinsten Grundgefühl und dem künstlerischen Schaffensakt ganz ungewöhnlich wenig an wirklichem Weltbesitz gelagert. Diese jungen Leute lieben inbrünstig und wissen nicht wen, hassen und wissen nicht was, schwärmen und wissen nicht wovon und wofür. Wenn man an jene Masse konkretesten Besitzes, an Menschen und Landschaften, Gedanken und Tendenzen, inneren Zuständen und sozialen Stimmungen denkt, wie sie im ‚Götz' und in den ‚Räubern', im ‚Wozzek' und in der ‚Judith', in Hauptmanns ‚Sonnenaufgang' und Wedekinds ‚Erwachen' zwischen die aktive Grundleidenschaft und die dramatische Form gelagert sind — dann ergreift einen bei einem Blick auf dieses jüngste dramatische Geschlecht eine Art horror vacui, ein Schwindel vor der Leere, vor diesem abstrakten Raum, in dem nur die Gespenster pathetischer Ausrufungszeichen umgehen. Wenn die allerneusten Ästhetiker, die hinter diesen neusten Produzenten natürlich schon herlaufen, uns einreden wollen, diese Leere, dieses kaum lyrische, sondern mehr rhetorische Kreisen der Phantasie um die exstatische Stimmung des vom großen Tatendrang geschwellten Ich, das sei eben das neue große Kunstprinzip — so ist das natürlich Unsinn. Die Theorie, daß ein Drama möglich und notwendig sei, in dem die ganze Welt nur als Spiegelung der Seele des dramatischen Helden vorkommt, halte ich, soweit es sich um eine Normsetzung handelt, für objektiv falsch. Aber sie ist auch subjektiv unbegründet — denn wo ist denn in diesen gespenstisch armseligen Stücken die ‚ganze Welt', die Gleichnis der Dichter- oder Heldenseele werden soll?

Beim späten Strindberg ist dies Innendrama, dieser ungeheure dramatische Lyrismus freilich auch eine Art

Wirklichkeit geworden, weil sein Ich die ganze Welt mit all ihren ungeheuren Spannungen und Kämpfen in sich geschlungen hat. Aber was besitzen diese blassen Knaben von diesem Weltall furchtbarer Erfahrungen, diesen mit letztem Ernst geführten Kämpfen um die Erkenntnis der Wahrheit, die Freiheit des Ichs, die Gerechtigkeit unter den Menschen und die Heiligkeit in Gott? Das einzige, was sie mit einiger Zuverlässigkeit erlebt haben, sind die vagen Erschütterungen der Pubertät, und dazu kommt in letzter Zeit als schon viel weniger selbständiger Besitz ein panisches Erschrecken, ein richtungsloses Aufgewühltsein durch das Grauen des Weltkrieges. Sie haben keine Menschen gesehen und markieren deshalb blasse Typen — sie haben kein gegenwärtiges Milieu durchlebt, kein geschichtliches durchgeforscht und dämmern deshalb in einer farb- und zeitlosen Allgemeinheit — sie haben keine geistigen Konflikte durchgekämpft und springen deshalb nach Lust und Laune von jedem Kampfspiel ab in unbestimmt begeisterte lyrische Deklamation. Dies scheinen mir die höchst negativen Wurzeln des neuen Jugendstils zu sein, wobei man denn ‚Jugendstil' grade in jener verfänglichen Betonung hören mag, die am Ende des vorigen Jahrhunderts eine Bewegung in Kunst und Kunstgewerbe bezeichnete, die sich erstaunlich schnell von einem mutigen Reformversuch in eine banausisch bequeme Mode verwandelte.

Als der reinste Typus dieses dramatischen Jugendstils von 1914 wird Hasenclevers ‚Sohn' ein wenig geschichtliche Merkwürdigkeit behalten, wenn er schon längst jede unmittelbare Gefühlswirkung verloren hat; wobei ich noch so gefällig bin, einigen jungen Leuten zu glauben (was ich älteren modefrommen Kritikern und Direktoren auf keinen Fall glauben

werde!), daß dieses Produkt zu irgendeinem Zeitpunkt Gefühlswirkung ausgeübt hat oder ausübt. Für mich gewinnt das oben geschilderte vacuum keineswegs an Reiz, wenn lebhafte Literaturbeflissenheit es vollpumpt mit Reminiszenzen an Strindberg und Wedekind, Hofmannsthal und Sorge, Sternheim und Eulenberg. Denn diese alle und noch einige mehr haben ihr redliches Teil ganz unmittelbar zu Hasenclevers Sprach= und Szenenbildung beisteuern müssen. Grade wegen dieses äußersten Elektizismus, mit dem hier alle Anregungen der jüngsten Generation zu einem lyrisch dramatischen Potpourri zusammengefaßt werden, hat dieses höchst faßliche, von allen Seiten zugängliche Werk auf die junge Generation einen ganz besonderen Reiz ausgeübt, und hat bereits wieder Dutzende seinesgleichen gezeugt. Irgendeine Qualität freilich muß wohl solcher Wirkung zugrunde liegen, und die steckt denn auch in Hasen=clevers ‚Sohn', der sich über die beträchtliche Zahl höchst ähnlicher Produkte nicht bloß durch besonders empfindliche Belesenheit, sondern durch ein Pathos unterscheidet, das nicht der Art, aber dem Grade nach die Generationsgenossen übertrifft. Von diesem Pathos lebt denn auch etwas in Hasenclevers neuem Produkt, der ‚A n t i g o n e' — die freilich den Leuten von Geschmack noch fataler als sein Erstling sein wird. Denn dieser neue Hasenclever wird wieder ein geschichtliches Interesse beanspruchen können. Er ist ganz besonders illustrativ für die ungesunde Art von Ehe, die in dieser Generation Theater und dramatische Dichtung mit=einander führen. Denn in den großen, gesunden und fruchtbaren Zeiten besteht dieser Ehebund gewiß in aller Festigkeit, aber er besteht unter Herrschaft des männlich=geistigen Prinzips: das neu erwachsene Drama erzwingt seinen Bedürfnissen eine Theaterform.

Heute ist es umgekehrt, weiblich-sinnliche Kräfte herrschen: das Theater erreicht für die Zwecke seiner sinnlichen Schauwirkungen, für Massenaufgebot, für Licht- und Farbenorgien dramatische Textlieferungen. Daß hier in unmittelbarer Nachfolge von Freksas ‚Sumurun' und Vollmöllers ‚Mirakel' der auf höchstem Rosse der Geistigkeit trabende Führer der Expressionisten erscheint, der Hasenclever, der noch vorgestern soweit ging, für das Theater von morgen sogar den Schauspieler, geschweige denn Kostüme und Kulissen als überflüssig zu erklären — das ist der Humor davon. Weil Reinhardts Theatergenie, nachdem es alle ihm erreichbaren Gegenden der bestehenden Bühne durchmessen hatte, in etlichen Monstreaufführungen den Zirkus als Instrument ergriff und nun gar solch Theater der Fünftausend als ständige Einrichtung plant, deshalb bearbeitet Hasenclever die ‚Antigone' für den Zirkus. Andauernd müssen aus- und einströmende Massen zwischen hystherischem Geschrei und frommem Gesang abwechseln — der Scheinwerfer schlägt die effektvollsten Lichträder, und sogar die für den richtigen Zirkuseffekt schlecht entbehrliche Reiterei wird bemüht. Die Szenenführung ist sehr geschickt zwischen dem Bühnenartigen Aufbau und der Arenafläche verteilt — kurz, Reinhardt kann sich kein bequemeres Textbuch für seine Zwecke wünschen. Immerhin erhebt sich die bescheidene Frage, was nun die dramatische Dichtkunst und die menschliche Seele von diesem Aufgebot hat? Der selige Sophokles, der für alles Stoffliche dieses Gedichts voll haftbar bleibt, sorgt freilich dafür, daß im Verhältnis zu der luftigen Leere des ‚Sohn' dies Gedicht noch in blühendem Fleische zu prangen scheint; aber daß für die rettungslos verlorene menschliche Hoheit, die keusche Würde seines Stils ein irgend

wertvoller Ersatz geleistet wird, dürfte billig in Zweifel gezogen werden. Mit dem hysterischen Geschrei des Volkes wetteifert die überbrutale Diktion des Kreon, die von den absichtsvollen Sinnlichkeiten der verstorbenen Neuromantik aufgeschwellt scheint. Er ‚fährt auf', er ‚brüllt', er schwingt die Peitsche, er stiftet Brand, er schimpft: „Ihr Schweine da unten, was fällt euch ein, mich auszugrunzen." Oder er äußert sich so: „Ich sperr euch in die Häuser und laß euch hungern. Gesindel! Huren wollt ihr alle, Männer regieren mit dem schwangern Bauch. Treibt Unzucht in den eignen Betten, nicht hier vor eures Königs Haus." Wenn dieser hysterische Schimpfbold dann plötzlich, wie der sophokleische Kreon, eine Idee, die Würde des starren Staatsrechts zu vertreten behauptet („Stirb, kleine Geburt, für des großen Zweckes eherne Tafel. Ich herrsche. Ich bin im Recht"): so wirkt das lediglich als lächerliche Anmaßung. Auch wird mancher finden, daß für die karge Kraft, für die einfache unbedingte Frömmigkeit der sophokleischen Antigone, die recht ungehemmt sprudelnde revolutionäre Beredsamkeit von Hasenclevers Heldin keinen schönen Ersatz leistet.

Dennoch steckt hier Hasenclevers Echtestes und Bestes. Er ist doch nicht der ganz einfache Fall eines ehrgeizig anempfindenden Literaturjünglings. Bei aller Armut selbständig erworbener Inhalte hat doch der Grad seines Temperaments etwas Ungewöhnliches und Eigenes. Den sichersten Beweis erbringt seine Lyrik, die nicht in ihren erotisch-kosmischen Ekstasen, aber im politischen Aufruf wirkliche Kraft und unmittelbaren rhythmischen Schwung gewinnt. Wenigstens das zweite Erlebnis, das ich vorhin außer dem primitiv sexuellen als Eigentum dieser Jugend nannte: die Erschütterung durch das Kriegsgrauen, hat bei Hasen-

clever eine künstlerisch belangvolle Kraft frei gemacht. Und wenn auch im Ganzen diese theatralisch überhitzte und zugleich so pazifistisch absichtsvolle ‚Antigone' nicht mehr als ein seltsames, nach vielen ganz verschiedenen Seiten hin aufschlußreiches Dokumentchen für deutsche Kulturzustände von 1917 bleiben wird; hier und dort sind doch in diesem bedenklichen Zirkustext Stimmen von dem ungeheuern Leiden der Zeit, von der verzweifelnden Sehnsucht nach Gerechtigkeit, nach Liebe und Versöhnung hineingeweht, die dieses sehr künstliche Produkt doch menschlichen Anteils wert machen.

Überhaupt kann der Repräsentant einer Gesellschaft nie ihren schwächsten oder schlimmsten Elementen angehören, denn selbst die Schwäche einer Klasse mit beispielhafter Deutlichkeit darzustellen, braucht es eine gewisse Kraft. Daher ist auch Hasenclever im Jugendstil noch keineswegs der schlimmste Fall. Schlimm aber sind die Söhne seines ‚Sohns'. Und zählen kann sie beinahe kein Dramaturg mehr, all diese Produkte, die in den letzten Jahren durch seine Hände glitten — diese aufgeblähten Knabenhaftigkeiten, die sich so ungeheuer feierlich verbitten, so komisch genommen zu werden als sie nun einmal sind. Diese Tertianerentrüstungen über die Schlechtigkeit der Welt im allgemeinen, und die Gemeinheit der Pauker im ganz besonderen; diese strohleeren Deklamationen der Pubertät, als deren katastrophale dramatische Konsequenz für gewöhnlich ein dämonisches Nachtkaffee auftaucht, mit einer Bemühung um verruchte Erotik, die gradezu rührend wirkt; — häufig krachen dann auch irgendwo die Kanonen hinein, und in aller Eile wird die Weltfriedensfrage gelöst. Daß in diesem jungenhaften Treiben hie und da Spuren eines wirklichen Gefühls und einer

echten künstlerischen Möglichkeit auftauchen, stimmt lediglich traurig, wenn man sieht, wie die unvernünftigste Verhätschelung diesen Knaben den letzten Rest der Selbstkritik raubt, durch die ihr Talent sich vielleicht der eitlen Selbstzufriedenheit entwinden und jener demütig lernenden Weltverehrung zuwenden könnte, ohne die kein Talent auch nur den allerembryonalsten Anfängen entwachsen kann.

Natürlich hat es nicht den mindesten Sinn, diese Dinger aufzuzählen. Man muß sich schon ein paar Erscheinungen zuwenden, bei denen die Masse des Talents doch erheblich genug erscheint, um eine Entwicklungsmöglichkeit immerhin bestehen zu lassen. (Da hat man denn aber auch jedesmal sofort unter chronischem Hallelujasingen den jeweils endgültigen Messias des neuen deutschen Dramas eingeholt!) Solch ein immerhin der Rede wertes Talent ist Hanns Johst. Sein höchst typisches Gegenstück von Hasenclevers Sohn — minder belesen, minder theaterwürfig, einfacher und noch lyrischer — nennt sich gleich ehrlich ‚der junge Mensch'. Danach hat er seinen weltschmerzlichen Jüngling in ein Biedermeierkostüm gesteckt, ihn Christian Dietrich Grabbe genannt und über diese neun Bilder, in denen der Dichter bald mit ‚seinen Freunden' schwärmt, bald mit ‚seinen Feinden' flucht, großartig geschrieben: ‚Der Einsame, ein Menschenuntergang'. Ich kann die Begeisterung für dieses Produkt durchaus nicht teilen, es scheint mir höchstens halbecht. Eine objektive Gestaltung jenes merkwürdigen Problematikers und sehnsuchtsvollen Nihilisten, dieses Wedekind unserer romantischen Großväter, ist natürlich garnicht beabsichtigt. Dazu steht dies Geschlecht dem inhaltlosen Revolutionismus jenes schleppfüßigen Titanen viel zu nah. Aber auch der Versuch, eine

Gestalt dieses beliebigen Namens mit persönlicher Leidenschaft zum Ideal vergeblich ringenden Genies zu erhöhen, scheint mir nicht geglückt. Zu wenig Geist ist in den Vorgängen dieser Handlung und trotz, zum Teil auch wegen des fleißigen Bemühens um Grabbes wüstpolternde Sprache viel zu viel Sentimentalität in diesem Dialog. Die einzige sozusagen dramatische Erfindung Johsts: Isabella, des treuen Freundes Braut, die der Wüstling, ha! verführt — ist sogar barer Kitsch. Was übrig bleibt, sind ein paar hübsch gefundene romantisch melancholische Wendungen, wie sie etwa Eulenberg in guten Stunden hätten einfallen können, vor allem der Schluß, wo der alte Lumpenmusikant dem bereits gestorbenen Dichter, den er schlafend wähnt, das Mozartständchen bringt. Auch in der Kampfszene des Dichters mit der Mutter wird neben viel Banalem hie und da ein echtes Gefühl für die Not der in ihrer einsamen Verschlossenheit ringenden Kreatur laut. — Von diesem Gefühl für das einfach Kreatürliche stammt dann der Wert von Johsts Komödie ‚Stroh' — der einzigen Lustspielarbeit von irgendeinem Rang, die sich bisher an einem Kriegsstoff entzündet hat: Die sächsischen Bauern denken natürlich gar nicht daran, der Regierung befehlsgemäß ihr gutes Korn abzuliefern. Sie behaupten in ihren vollen Schuppen nur Stroh zu haben. Wenn dann aber zwei gerissene Gauner nächtlicherweile dies Korn zur Stadt fahren und verkaufen und dabei ertappt werden, so müssen die Bauern den Dieben noch viel Geld dazu geben, damit die nicht sagen, wo sie ihre Beute gemacht haben. Diese wirklich lustige Rache des einmal verletzten Rechts ist in drei knappen Akten mit großer Lebendigkeit hingezeichnet, und es ist wirklich beachtenswert, mit wie skrupelloser Selbstverständlichkeit und einfacher Lebenskraft Johst

die wohlgesetzten und die landfahrenden Gauner jeden seine Sache führen läßt. Der Vergleich mit Hauptmanns ‚Biberpelz' liegt nahe, und die große Unterlegenheit des Jüngeren besteht nur darin, daß Hauptmanns Gestalten einen großen Reichtum erhalten durch hundert kleine Wendungen, mit denen liebende Phantasie, hingebender Anteil an ihrem Leben sich verrät, während Johsts Figuren in ihrem mit sehr echter Brutalität hin=polterndem Dialekt doch karg und knapp auf das nächste Ziel der Komödie gerichtet sind, und mit Ausnahme des einen alten spitzbübisch würdigen und drollig abgeklärten Landfahrers, des ‚heiligen Franz', alle reichlich roh und unsympathisch wirken. Das Ganze gleicht einem Stück begabten aber kalten Naturalismus von anno 1890 für ein unvoreingenommenes Auge völlig, und dies ist vielleicht sehr verräterisch für den lyrisch pathetischen Jugendstil: wenn seine Vertreter einmal Talent genug haben, um sich aus den engsten Kreisen des lieben Ich heraus zu begeben und ihren Mitmenschen statt billiger Dithyramben die einzig wertvolle und angemessene Huldigung des Künstlers: gestaltende Hingabe zu weihen — dann zeigt sich, wie klein eigentlich der Gefühlsschatz war, den sie so groß=wortig hin und her gewandt haben: er reicht nicht einmal aus, um die paar Bauern einer Komödie ganz zu er=nähren. Die Liebeskraft eines Künstlers aber darf ebensowenig und noch viel weniger als die jedes anderen Menschen nach seinen versichernden Worten gemessen werden, nur nach den T a t e n, die ihr entströmen. Die Tat des Künstlers aber heißt G e s t a l t u n g, und aller ‚Aktivismus', den der Dichter Gott schuldig ist, ist volle Belebung einer Dichtung — was freilich eine der wirksamsten und wichtigsten Tathandlungen der Welt ist.

Indessen gehört auch das zum Jugendstil, daß vielfach Menschenliebe und Wille zur Weltbeglückung sich in großem Geschrei erschöpft, und für die einfache Künstlertat so wenig von diesen Leidenschaften übrigbleibt, daß zerrbildhaft kalte Figurinen, nicht Menschen auf der Szene erscheinen. In dieser Künstlerschaft herrscht nicht das starke Blut, sondern der Kopf. Wenn es dann wenigstens ein starker Kopf ist! Davon hängt der noch mögliche Wert ab. Schulbeispiel: völlig unerträglich, nur deshalb nicht komisch, weil viel zu peinlich, ist Leo Herzog, ‚Schattentanz' (Feierlich verlegt als Eröffnungsstück einer Serie unserer Jüngsten im Verlag Oesterheld & Co. und sogar schon aufgeführt!) Grund des völligen Versagens: Die Blutarmut des Jugendstils von 1917 ist mit einem bemerkenswerten Mangel an Intelligenz gepaart. Als Vertretung des allgemeinen Jugendweltschmerzes ist diesem Dichter glücklich die untypischste, zufälligste, krankhafteste Zivilisationserscheinung von allen eingefallen: das Wunderkind! Der zu seinem Unglück mit Geigentalent belastete Vierzehnjährige, der von seiner Familie schamlos ausgebeutet wird. Ein stärkeres Schulbeispiel für mangelnde Sinnbildlichkeit und dramatische Untauglichkeit eines Motivs ist schwer auszudenken. Aber wenn es wirklich jemand gibt, der so neugierig ist, wissen zu wollen, wie man anno 1917 ohne Talent, aber mit treuer Anlehnung an Wedekind, Hasenclever und Sorge Drama machte, wie man zwischen unerledigten Schulaufgaben und unerreichten Nachtcafés ‚erlebte', und zwischen kitschigem Naturalismus und ‚mystischer' Lyrik ‚gestaltete', und wie man dabei die völlig distanzlose Behandlung puerilen Weltschmerzes dadurch um ihre komische Wirkung brachte, daß das ungeheuer Anmaßliche der Aufmachung doch überwiegend ä r g e r-

lich wirkte — — wenn einer wirklich dies alles zu schauen begehrt, dann greife er getrost zu Leo Herzogs „Schattentanz."

Gegenbeispiel: Paul Kornfeld ‚Die Verführung'. Die Blutarmut dieses Jugendstils ist durch Intelligenz, durch eine alle Einzelheiten durchströmende geistige Kultur so geadelt, daß hier ein Niveau bedeutend über Hasenclevers ‚Sohn' erreicht wird. Ja — weil die Extreme sich berühren — erinnert dies Werk klügster Bewußtheit an den taumeligen Dilettantismus von Reinhard Sorges ‚Bettler', der einmal am Anfang dieser Reihe stand und sich freilich an seelischer Kraft von allen später Nachfolgenden (ich vergleiche kleines mit großem!) so unterschied wie der einzig wahre Novalis von allen seinem Blut entsprossenen Romantikern. Denn so haushoch Kornfelds Arbeit an stilistischer Rundung und szenischem Plan das Sorgesche Monstrum überragt, hinter der lyrischen Ekstase und der elementaren Gestaltungskraft, die bei Sorge plötzlich quer durch kindlichste Banalitäten wetterleuchtet, bleibt er soweit zurück, wie der lebendigste Gedanke an künstlerischer Zeugungskraft hinter dem unintelligentesten Erlebnis zurückbleibt. Kornfeld hat freilich jene geistige Konsequenz, mit der man aus der Not eine Tugend macht: Seine Typenwelt ist mit prinzipieller Reinheit durchgebildet. ‚Bitterlich' heißt der Held, der mit hinreißender Rhetorik den Zustand des Werthermenschen formuliert: „Ich will alles, und es kommt immer nur eins", und seine Weltverzweiflung führt dramatisch zu einem im Motiv rein abstrakten Mord: er erwürgt ohne einen privaten Anlaß den Joseph, nur weil er so ganz und gar ‚der' Philister ist, wie Bitterlich des jugendlichen Weltgefühls zerstörendes Übermaß. Und dann fühlt sich Bitterlich wohl hinter Kerkermauern: „nur

in der Finsternis begreifen wir das Licht", und will nicht fliehen, obwohl seine Seelenkraft Staatsanwalt und Gefängnisdirektor zu Helfern verwandelt, und die Mutter, die „hinter jeder Türe steht", die unendliche festhaltende Lebenskraft („die schadhafte Stelle in seinem Strick") ihn verzweifelt drängt. Aber dann kommt ‚die Verführung': die sinnliche Interpretation des menschlichen Seligkeitsbegriffs gewinnt doch noch einmal als Weib Gewalt über ihn und heißt Ruth. Sie entfliehen nach ‚Oxendorf' in den Taumel kindlicher Daseinslust, bis die feindliche Welt sie wieder in ihre Kreise zieht und endgültig vergiftet. Wie diese Vergiftung sich zuträgt, mit zweimal vertauschten Giftfläschchen, das ist (wie alles, was in diesem Stück notgedrungen eigentliche Handlung andeutet!) schlicht kolportagehaft. Natürlich ist Kornfeld klug genug, hieraus einen absichtlichen Stil von kolportagehafter, sprich: primitiv volksmäßiger Schlichtheit zu machen. Aber diese fromme Einfalt erinnert doch gar zu sehr an den berühmten Pferdehändler, der seinen tatsächlich hinkenden Gaul falsch beschlägt, damit man denkt: er hinkt n u r , weil er falsch beschlagen ist. Tatsächlich m u ß Kornfelds dramatisches Gleichnis überall hinken, wo er (vom unüberhörbaren Befehl der dramatischen Form gezwungen) seinen rein und stark gedachten, aber in keinerlei Realität geborenen Gestalten doch Handlungen eines irgendwie realistischen Scheins entlocken muß. Da zeigen sich die unvermeidlichen Schwächen dieses in seiner Art doch bedeutenden Produkts. Seine Stärke liegt in dem wirklich tiefen Wissen um die innerste Rangordnung menschlicher Werte. In der leidenschaftlichen Typenreihe, die Kornfeld erbaut, wird nicht nach bürgerlicher Moral, nach keiner äußerlichen Gerechtigkeit klassifiziert; Wesen

und Wert all dieser Figuren ist der Grad ihrer Liebeskraft, der Grad, in dem ihr Gefühl Anteil hat am überpersönlichen Leben, am Empfinden der Welt, an dem, was Angelus Silesius das ‚Wesentlichwerden' und ‚der Seele Würdigkeit' genannt hat. Diese religiösen Typen des Kornfeldschen Spiels haben freilich „ihre Heimat im All und nicht auf der Erde", sind wie Kornfeld in einem vortrefflichen Aufsatz über das Wesen des Dramas gefordert hat, nicht ‚psychologisch', sondern seelisch fundiert. Und es scheint mir, nur daß solche Figuren, denen man etwa auf den Kopf zusagt „wie gemein du bist", oder die selbst sagen „mein faules Herz kommt immer zu spät", mehr richtige Formulierungen dramatischer Lebensvorgänge als dramatische Gestaltungen sind. Das Wissen um die heimliche Weltmacht der Seele, das hier ausgesprochen ist, — das ist bei Shakespeare und Kleist und Gerhart Hauptmann lebendig! Der unzweideutige Mann namens Bitterlich ist schließlich doch nichts andres und nicht mehr, sondern ganz einfach weniger als die so vieldeutigen Hamlet und Faust, Werther und Karl Moor und selbst Golo und Johannes Vockerath. Auch hier kann ich mich nicht überzeugen, daß Mangel an Blut (subjektiv gesprochen) oder an realem Weltbesitz (objektiv gesprochen) einen neuen dramatischen Stil zu kreieren vermag. Freilich, wenn das geistige Erfassen der Lebensphänomene so subtil, die sprachliche Ausdruckskraft so fein und beweglich ist wie bei Paul Kornfeld, so erreicht das Gedachte nicht selten jene Nähe des Lebens, in der doch das Nachfühlbare beginnt und ein kunstähnliches Erlebnis sich einstellt.

2. GROSSENWAHN UND GROSSEN.

Wenn es erlaubt ist, einen grammatischen Begriff, der bisher nur für das Verbum Gültigkeit hatte, auf das Substantivum anzuwenden, so muß ich unbedingt von ‚transitivem Größenwahn' sprechen — ich muß, um den Zustand richtig zu bezeichnen, der seit einiger Zeit in der deutschen Öffentlichkeit gegenüber der dramatischen Produktion herrschend geworden ist. Früher wurde in der Literatur überhaupt das Wort Größenwahn nur intransitiv gebraucht, das heißt, es drückte eine Meinung aus, die man in bezug auf sich selbst hegte oder betätigte. Neuerdings aber hat es transitiven Charakter bekommen, es drückt die Meinung aus, die gewisse publizistische Anführer und unter ihrer Suggestion die armen unschuldsvollen Theaterdirektoren und sogar das ärmste eingeschüchterte Theaterpublikum prinzipiell von allem hegen, was in Deutschland unter dreißig Jahren alt ist und Dramen schreibt. — Als ich vor anderthalb Jahrzehnten eintrat in den Kampf um die Klärung des dramatischen Begriffs und die Förderung des dramatischen Talents, — Dinge, die viel inniger zusammenhängen als der naive Dichterling und der ‚gewiegte Bühnenfachmann' glauben — da war die völlige Achtlosigkeit, die Kritiker und Theaterleiter noch für heraufkommende Talente hatten, ein Hauptangriffspunkt. Selbst Hofmannsthal und Wedekind waren noch kaum beachtet, und keiner von denen, die inzwischen mit billigen Entdeckerehren zu prahlen sich gewöhnt haben, hatte schon die Namen

Herbert Eulenberg, Schmidt-Bonn, Paul Ernst, Hinnerk, Emil Ludwig, Stucken gehört. Inzwischen ist es beinah nötig geworden, in umgekehrter Front zu kämpfen. Denn für die Klärung der Erkenntnis, was eigentlich ein Drama sei, und für die Förderung des wirklichen dramatischen Talents ist heute in Deutschland nichts gefährlicher, als die Gemeindebildung, die sich überall um jedes dramatische Embryo sofort vollzieht, die Aufführungen der unwahrscheinlichsten Produkte erzielt und dafür sorgt, daß die Luft sich mit soviel kritischem Weihrauch erfülle, daß das Publikum aus Angst sich zu verschlucken nicht einmal zu gähnen wagt.

Gegen diesen dramaturgischen Terror des transitiven Größenwahns Stellung zu nehmen, scheint als eine nächste dringende Aufgabe. Aber woher stammt er? Er ist ja nichts weniger als eine alltägliche und selbstverständliche Erscheinung. Ja, wenn man bedenkt, daß die menschliche Natur im allgemeinen doch viel eher zur Verkleinerung als zur Vergrößerung der lieben Mitmenschen und ihrer Verdienste neigt, so könnte man versucht sein, das ganze Phänomen rührend und rühmlich zu finden. Das ist es nun aber durchaus nicht, weil es keinerlei positiven Kräften seine Erscheinung verdankt, sondern lauter negativen Dingen. Zunächst der völligen Unempfindlichkeit dafür, was ein lebendiges zeugendes Dichterwort im Unterschied zu einer literarischen Phrase ist. Diese elementare Unfähigkeit reicht bei uns bis in höchst gebildete und höchst maßgebliche Professoren- und Direktorenkreise und bildet die Voraussetzung. Aus diesem Grunde keimt dann der Samen der inneren Schwäche, des Anlehnungsbedürfnisses, des blinden Genieverlangens, die ganze, halb sehnsüchtige und halb eitle Haltlosigkeit, die die Not und das beunruhigte Gewissen der Kriegszeit überall verviel-

facht haben. Auf solchen Samen und solchen Grund braucht dann nur noch der befruchtende Regen einer energischen Propaganda zu fallen, (solange die Clique nicht fertig gebildet ist, kann es der betreffende Autor selber tun), der Wille zum Theatergeschäft läßt seine Sonne leuchten, und so entkeimt der transitive Größenwahn. Vielleicht hat er mit einer noch ganz vagen, ganz unsicheren Sehnsucht nach dramatischer Kunst etwas zu tun, — ein irgendwie besonders gerichteter zielbewußter Wille zum Drama spielt jedenfalls nicht hinein. Denn keineswegs triumphiert mit diesem dramatischen Größenwahn ausgesprochen der vorher geschilderte dramatische Jugendstil. Man nimmt seine Vertreter mit, wenn sie sich grade der heftigen Genienachfrage anbieten, aber man feiert ebenso blindlings völlig andere, altmodische oder ganz physiognomielose Erscheinungen.

Da ist zum Beispiel ein Biedermann in Leipzig, der Seebrecht heißt, und der das dramatische Äußerungsbedürfnis vieler deutscher Oberlehrer hat. Außerdem hat er mit Energie Hebbel und einige andre Dramaturgen gelesen und vermag deshalb etwas geschwollen stilisierte, aber gar nicht dumme Artikel über das Drama zu schreiben, die an allen möglichen geeigneten Stellen erscheinen. Die Dramen, als deren Kommentar diese Artikel aber gemeint sind, werden denn auch von jenen oben erwähnten Unempfindlichen, die eine schwache Beziehung zur Theorie, aber gar keine zum Leben der Kunst haben, respektvollst gerühmt und von verschiedenen folgsamen Direktoren aufgeführt. Daß das Deutsch all dieser Bibeldramen bei unsäglichem Bemühen um sogenannten Bilderreichtum sich von der papierenen Leblosigkeit all der begeisterten Oberlehrerstücke, die wir in Deutschland seit hundert Jahren zu Tausenden haben nicht im mindesten unterscheidet, und daß all

die großen Probleme, von denen angeblich gehandelt wird, tatsächlich immer über den ältesten und banalsten erotischen Leisten geschlagen sind, das haben weder Kritiker noch Direktoren bemerkt — und woher sollte es da das gute Publikum merken?

Ein andrer Mann lebt in München und heißt Max Pulver. Er läßt sehr viele Bücher drucken, und hurtig erklärt man ihn für ein Genie, und Verleger und Kritiker bringen ihn in die Gesellschaft der leidenschaftlichen Jugend. Ich habe in diesen glatten, etwas blasiert kühlen, wesentlich an George orientierten Versen stets nur geschmackvolle Geschicklichkeit, nie einen Hauch eigenen Lebens gefunden. Und worin etwa sein fünffüßiges Jambendrama ‚Alexander der Große' sich von irgendeiner gleichnamigen Primanerübung unterscheidet, habe ich beim allerbesten Willen nie einsehen können. Der transitive Größenwahn aber treibt heute allgemein den guten Willen so weit, den völligen Mangel jeder lebendigen Eigenart als eine künstlerische Feinheit, eine delikate Primitivität, eine irgendwie bedeutende Schlichtheit zu nehmen. Ein Legendenspiel, wie Pulvers ‚Robert der Teufel', das recht geschickt mit byzantinischer Steifheit in einer Art frommen Bilderbuchstil gehalten ist, legt diesen freundlichen Irrtum sogar recht nahe. Der letzte Instinkt muß entscheiden, ob hier das Schlichte der innerlich notwendige Ausdruck eines Erlebens ist, vor dessen Größe Kunst und Pathos schamvoll verstummen, oder ob es sich hier lediglich um ein geschicktes Spiel mit alten Formen, um ein Kunstgewerbe im Geschmack gewisser moderner Glasfenstermaler handelt. Mich führt die Unmöglichkeit, ein eigenes Erlebnis hinter diesem primitiv kolorierten Bild vom schlimmen aber durch tätige Reue entsühnten Sünder zu finden, durchaus zu

negativer Entscheidung. Natürlich spielt dabei noch das Vertrauen eine Rolle, das die Gesamtpersönlichkeit eines Autors einflößt, und dieses Vertrauen ist bei mir endgültig erschüttert worden durch ein Drama, das Pulver ‚Ygernes Schuld' nennt. Das spielt in Stuckenschen Artuskostümen und stellt im übrigen eine grenzenlos unfreie und in seiner schwülstigen Wirrnis gradezu lästerliche Abwandlung von Kleists erhabenem Amphytrion vor. Wer ein so eitles Literatenspiel mit den heiligsten Besitztümern deutscher Dichtung zu spielen vermag, der hat mir für immer die Möglichkeit genommen, an eine innere Notwendigkeit seiner Kunstübung zu glauben. Ein bald mehr, bald weniger gepflegter artistischer Sport ist alles bei diesem Pulver — aber das wird den neuen Wahn nicht hindern, ihn uns noch geraume Zeit als dichterische Größe darzustellen.

Von größerem sozialem Belang ist das Auftreten des Wieners Anton Wildgans, weil hier gewisse Umstände den transitiven Größenwahn der Kritik zu einem richtiggehenden Publikumserfolg, ja zu einem großen Theatergeschäft haben auswachsen lassen. Der Wiener Lyriker Wildgans ist sicherlich das, was man einen ‚edlen Menschen' nennt, er wälzt wahrscheinlich unablässig hohe Gefühle im Busen. Indessen sind es keineswegs hohe Gefühle, die den Dilettanten vom Dichter unterscheiden. Ja, wo sie mit einem ausreichenden Mangel an persönlicher Einsicht und schöpferischem Kunstverstand Hand in Hand gehen, sind grade die hohen Gefühle die berufenen Erzeuger des Kitsches. Von dieser Mischung ist bei manchem echteren Anklang schon in Wildgans' Lyrik einiges zu spüren. Seine Dramen aber kann ich durchaus nicht besser bezeichnen als indem ich ihn den Sudermann des Expressionismus nenne. Das Moralische mag

sich immer von selbst verstehen — es ist auch sicher naiv in jenem Sudermann einen spekulativen Giftmischer zu sehen, der planvoll kaltherzig die Leiden und Leidenschaften seiner Generation zu dicken Theatereffekten verpanschte; aber er war eben ein Romankopf; ein Mensch, für den das Leben nur in solch konventionell abgestempelten, sackgroben Verdickungen faßbar war, wie sie zum Theatererfolg prädestinieren, und in eine so beschaffene innere Form nahm er just den Stoff seiner Zeit auf. So ähnlich organisiert scheint mir das Nervensystem von Wildgans, wenn es auch der Zeit entsprechend weniger auf die schwarze Fülle der Realitäten als auf das empfindsam phantasierende Ich eingestellt ist, und deshalb statt derber schreiender Theaterbälger lyrisch-szenische Mißgeburten von piepsiger Gebrechlichkeit zur Welt bringt. Das Grundverhältnis von Wildgans zu dem, was sich mit einiger innerer Notwendigkeit ‚Expressionismus' nennen kann, bleibt doch das gleiche wie weiland Sudermanns zum ‚Naturalismus': an Stelle inneren Erlebens greift ein zufälliger Geschmack, dessen charakteristische extreme Mischung aus Brutalität und Sentimentalität man kitschig nennt, nach Inhalten und Formen der letzten Literaturära. Der Expressionismus hatte sein wenigstens subjektives Recht darin, daß junge Menschen ihr Ichgefühl so leidenschaftlich und absonderlich steigerten, daß es ihnen die ganze andere Welt verschlang und ihre Stimme gleichsam als die einzige im Weltraum voll lyrischer Übermacht zurückblieb. Ein antibürgerlicher ekstatischer Zustand ist die innere Voraussetzung dieses Stils. Wildgans setzt regelmäßig mit bürgerlichen Zustandsbildern voll trivialster Realität ein; er ‚zeigt', daß es sich ohne Geld schwer lebt (‚Armut'), oder daß die Ehe, da sich oftmals die Personalunion mit der

Erotik ihres Anfangs löst, ein problematisches Ding ist (‚Liebe'). Wenn ihm dann aber der dramatische Einfall, der dies Bild in Bewegung setzen soll, durchaus nicht kommen will — und in Punkto Einfallosigkeit steht er freilich dem naturalistischen Sudermann sehr fern und dem neuen Jugendstil sehr nah — dann gebärdet sich Wildgans plötzlich ‚expressionistisch': statt der Realität, für die es am Bewegungsmotiv fehlt, begibt sich ein wenig lyrischer Spuk und statt des dramatischen Dialogs, für den es an antithetischer Kraft fehlt, ergießen sich lyrische Wechselreden von Furcht und Schrecken erweckender Banalität. „Vater hat jestubst, Mutter hat jestubst" — oder „War ein Kind wie andre Kinder. Nur die Eltern, die hab ich kaum gekannt. Und die Kostfrau war bös. Immer nur schlug sie mich." (Dies mit „leiser weher Weibesstimme"!) Der Kitsch hat eben auch seine Modefarben. Aber so sehr lange kann es wohl nicht dauern, bis man bemerkt, daß sich tief innerlich die Wildgänsesche Vera von der Sudermännischen Alma Heineke so wenig unterscheidet, wie der Mann mit dem Namen von unübertrefflich flachen romanhaften Tiefsinn ‚Vitus Werdegast' vom edlen Grafen Trast. Einstweilen halten unsre Kritiker, die den sprachschöpferischen Durchbruch einer überschwemmenden Leidenschaft von der bequemen Ausbreitung einer angelesenen Empfindsamkeit nicht im mindesten unterscheiden können, diesen Wildgans für einen sehr modernen Dichter. Und das Publikum rennt ganz selbstverständlich in hellen Haufen in ein Stück, wenn der dritte Akt in einem Bordell und der fünfte Akt in einem Ehebett spielt — teils obwohl, teils auch weil in beiden nichts Böses passiert; schon aus dem Grunde nicht, weil in Stücken von Wildgans nie irgend etwas passiert. Ein lebendig fühlender Mensch freilich

der der inneren Not eines Dichters noch gefährlichere Schauplätze und sehr viel gefährlichere Handlungen zubilligen würde, fühlt sich doch recht peinlich berührt, wenn ohne eine rechtfertigende, neuen Reichtum spendende Not rührselige Geschwätzigkeit an Dinge rührt, die nur in den Händen der Leidenschaft rein bleiben.

*

Ein viel ernsterer Fall innerhalb der Explosionen des transitiven Größenwahns als die meisten andern ist der Lärm, der sich um Fritz von Unruhs ‚Tragödie': ‚Ein Geschlecht' erhoben hat. Hier handelt es sich um ein Werk und vor allen Dingen um einen Autor, in dem gewiß irgendwelche dichterische Kräfte dunkel rumoren. Auch um einen ehrlich strebenden Menschen, dem man ungern unfreundlich begegnet. Auch ist es sehr unangenehm, sich durch die Opposition gegen dieses Produkt in die Gesellschaft jener zu begeben, die aus außerkünstlerischen Gründen eine vaterlandsparteiliche Hetze gegen Unruhs Arbeit eröffnet haben. Dennoch: wenn man den Begriff dramatischer Kunst rein erhalten will, bleibt einem nichts übrig, als zu konstatieren, daß auf der Gegenseite der Enthusiasmus ebensowenig sachlich genährt ist. Vielmehr sind die früher beschriebenen Motive des transitiven Größenwahns hier noch durch einige besondere Umstände verstärkt: tief eingeborene bürgerliche Ehrfurcht vor altem preußischen Militäradel, der sich zur Literatur herabläßt, kreuzt sich seltsam mit antimilitaristischer Parteigängerei. So ist um dies Gedicht ein Zeitungsnebel entstanden, in dem man es riskieren konnte, dies aus allen geistigen und künstlerischen Formen gequollene Produkt als ein dramatisches (wenn auch vielleicht nicht ganz theaterfestes!) Geniewerk auszuschreien. Dabei hat keine einzige der vielen

begeisterten Besprechungen, die ich mit emsigem Bemühen gelesen habe, mir eine irgendwie klare Darstellung der äußern oder innern Vorgänge geben können; aber auch nirgends fand ich die glatte Unverständlichkeit zugegeben. So muß ich denn bekennen, daß meine doch an manch schwierigem Werk versuchte Lesergabe auch beim zweiten und dritten Bemühen hier vollkommen gescheitert ist, daß mir weder der äußere Vorgang noch die innere Bedeutung dieses Gedichts im mindesten klar geworden ist, und daß ich mich deshalb entschließen muß, die Ursache im Objekt zu suchen und Unruhs Poem für vollkommen undurchsichtig und konfus zu erklären.

Man versucht, die Handlung nachzuzeichnen: Aus dem Kriege bringen die Soldatenführer einer Mutter, die eben einen Sohn begräbt, zwei andre, einen feigen und einen gewalttätigen, die verurteilt sind, zum Schandpfahl und schleppen dann den jüngsten Sohn mit sich fort. Der älteste Sohn, der gewalttätige, reißt sich los, begehrt die Tochter, verflucht die Mutter und stürzt sich mit Flüchen auf die ganze Welt schließlich von der Kirchhofsmauer zu Tode. Wenn dann die Soldatenführer wieder kommen, erhebt sich die Mutter zu noch größern Flüchen und entreißt ihnen den Herrscherstab, wird von ihnen dann weggedrängt und getötet? während unter der Führung des jüngsten Sohnes die Mannschaft zur Empörung wegstürzt und die Soldatenführer, besiegt oder siegreich?, ihnen nachsehen. Wenn schon der äußere Vorgang nicht klar ist, so wird noch viel weniger seine Bedeutung klar; man spürt nur — hier recht in der Atmosphäre des ‚dramatischen Jugendstils'! — eine vage Erschütterung durch das Kriegsgrauen, keine geistig entscheidende bildkräftige Stellungnahme zu seinem Problem.

Dies dünne Gespenst einer kaum faßlichen Handlung ist mit einem ungeheuren Schwall tobender Worte überschüttet, in deren ununterbrochener, nach wildester Größe suchenden Metaphernjagd sich neben wirklich gefühlten und gedichteten Bildern die krampfhaftesten literarischen Überspannungen reichhaltig finden. Wenn eine Mutter sagt: „Dein ruhiger Atem brachte mich in Tränen vor Glück, daß ich Lebendiges geboren", so ist das ebenso dichterisch wie der Begierdeschrei des gefesselten Sohnes: „Ich streichle sanft den Schatten deines Schenkels mit der Zeh." Das ist gefühlt und gestaltet. Aber: „Die Welt ward so zertreten und zerstampft; Daß sie zu Leichen brach und meine Knie Im Schreck von schnell verstummten Mäulern — froren"; oder: „Einst zwangen Ammen uns vorm schwarzen Mann Aus Winkeln erster Regung an die Lampe"; oder: „Alle Schleuderglut der Sinne irrt Wie Wirbelsturm durch Trümmer, die ich schuf" — das ist in all seiner Heftigkeit ein abstraktes, gewolltes Gerede, das man weder nachfühlen noch verstehen kann. Und da solche Zeilen weitaus in der Überzahl sind, scheint mir das Stück so wenig ein dichterisches wie ein menschliches Monument. Und nun gar als Drama! Ich wüßte nichts, was von der dramatischen Idee sich weiter entfernt als dies unerträglich monotone Geschrei auf dem hohen C, dies ununterbrochene Fortissimo-Reden dreiviertel allegorischer Gestalten, diese Dialoge, die nur Ideenausdruck, und zwar völlig unklaren, aber keinen irgendwie taterzeugenden Willen gegeneinanderstellen, und diese Gesten, die nie sich selbst bedeuten, sondern immer als Symbol gelten wollen — aber sag mir: für was?

Fritz von Unruh war ein großes Talent. In den ‚Offizieren' und dem ‚Prinz Louis Ferdinand' war das

Tempo und die kämpferische Energie eines Dramatikers. Nur fehlte es seinem ständig in wirren Splittern vorwärtstreibenden Dialog und seiner durcheinanderkochenden Handlung an der klärenden, besinnenden, ordnenden Kraft. Das hat man ihm gesagt, und vielleicht hat der Wille, dies Fehlende zu erzwingen, diesen frostigen Allegorienstil und dieses hitzig gereckte Pathos erzeugt. Aber dann muß sich Unruh sagen lassen, daß er auf dem allergefährlichsten Wege ist, daß er die Verwirrung nun von der Haut ins Mark seines Kunstwerks gezogen hat, und daß ihn, wie alle Dichter, nichts retten und fördern kann, als die geduldigste, liebevollste Hingabe an Menschen, Dinge und Taten der Wirklichkeit. Wenn aus deren Erleben dann ein persönlicher Formwille aufwächst, mag er den Stoff so selbstherrlich sondern, auswählen und umprägen, wie es dem innern Bedürfnis entspricht. Jener ‚Expressionismus' aber, der das wüste Herausschreien einer von keiner Welthingabe geklärten subjektiven Erregung bedeutet, ist das Ende aller Kunst. Schlimm, daß sich Unruhs starkes Temperament grade an diesem gefährlichsten Punkt in das Netz der literarischen Mode verfangen hat. Man muß fürchten, daß jene so sehr bedeutenden (wenn auch wegen ihrer dienenden Rolle nie genug gewürdigten) rein geistigen Scheidungskräfte, die der ungeheuren vitalen Leidenschaft Heinrich von Kleists erst das große künstlerische Gleichgewicht gaben, diesem Jüngling fehlen, der an Art und Gang seines Blutes ihm wohl verwandt scheinen könnte.

*

Einer wesentlich höheren Stufe des künstlerisch Diskutierbaren gehört ein zweites Werk an, dessen viel erregender Erfolg sehr stark durch tagespolitische Anteil=

nahme bedingt ist: Reinhard Goerings ‚Seeschlacht', die sechs Matrosen im Panzerturm vor und während der Seeschlacht am Skagerrak, wartend, sehnend, aufrührerisch, kämpfend und sterbend vorführt, hat einen sehr viel klareren und festeren Umriß als das Unruhsche ‚Geschlecht'. Ihre Sprache ist reicher an lebendigem Material und weit kunstvoller gesteigert und chorartig, refrainartig gegliedert. Ein bedeutender Kunstverstand und in Einzelheiten gewiß auch eine dichterische Potenz ist am Werke. Dennoch ist mir noch nicht klar, wieviel in dreißig Jahren, wenn die ungeheuer erregende Aktualität des Stoffes verdampft ist, von diesem Gedicht übrig sein wird. Auch hier scheint mir die eigentliche Klarheit geistiger Entscheidung zu fehlen: das über den menschheitlichen Empörer zunächst Schlachtrausch, totbereite Kameradschaft und Disziplin wider Macht gewinnen, ist gewiß wahrer und notwendiger, als allzu naive Pazifisten begreifen werden. Aber dies ist immer noch keine letzte Tatsache, sondern eine, zu der das wertende Weltgefühl eines Dichters erst Stellung nehmen muß. Und diese Stellungnahme fehlt bei Goering. Es läuft auf ein Gehenlassen heraus, das mir mehr dumpf als erhaben scheint. Auch in seinem Sprachlichen greift die in Einzelheiten bedeutende lebendige Anschauungskraft nicht überall durch; sehr vieles zwischen diesen Matrosen ist allerabstrakteste philosophische Debatte:

„Vielleicht daß wir, was wir direkt nicht nennen können,
An seinen Wirkungen erkennen und dann auch Worte dafür
finden."

— —

„Laß werden. Warte, wie es von selbst kommt.
Durch Tun zerstörtst du immer
Was an den Dingen groß und wertvoll ist."

Dererlei darf gewiß auch in Kriegsmatrosen vorgehen. Aber die Worte müßten es eben aus ihrem lebendigen Leben herauslocken, nicht mit der Abstraktionskraft des Autors Goering formulieren. Daneben zeigt zuweilen die Art, wie vulgärste Sprachwendungen dem hohen Tragödienpathos fruchtbar gemacht werden ein ungewöhnliches artistisches Vermögen. Im ganzen ist diese ‚Seeschlacht' eine sehr bedeutende Talentprobe; aber trotz ihrer klassische Ruhe andeutenden Gebärde ist sie nichts weniger als ein Meisterwerk. Gerade diese Gebärde macht es fraglich, ob wir es hier mit einem sehr frühreifen Literaten oder mit einem jungen Dichter zu tun haben.

Auch ein anderes bereits veröffentlichtes Schauspiel von Goering ‚Der Erste' schafft noch keine Klarheit. Die Geschichte eines Priesters, der allzu hochgemut an die Welt herantritt, der, um sich von der Verstrickung eines Weibes zu befreien, sogar einen Mord wagt und ihn schließlich doch nicht tragen kann, ist hier in einer hastigen Szenenflucht skizziert. Die hat manches von dem wahrhaft fruchtbaren Expressionismus, der in der Art Georg Büchners (oder Edward Munchs!) nur heftigster Impressionismus, aufs wesentlichste verkürzte Realität ist. Doch ist dies allzu hastige Produkt nicht nur in sich unausgeglichen, sondern zum Stil der ‚Seeschlacht' so ohne jedes Verhältnis, daß eine Verbindung dieser beiden Punkte noch keine Wesenslinie Goerings ergibt. Man muß abwarten; aber er ist immerhin einer der sehr wenigen, auf die zu warten sich lohnt.

*

Nicht alles was glänzt ist Talmi. In einer Zeit des allzu mächtigen Scheins ist diese Variation die wichtigere,

und nicht alles, was der transitive Größenwahn auf sein Schild erhebt, ist Wahnsinn, es können auch Größen darunter sein.

So zeigt sich Wesen und Weg eines bedeutenden literarischen Talents in den dramatischen Versuchen von Max Brod. Max Brod aus dem jüdischen Prag, der Stammburg der jüngsten Literaturbewegung, verfügt über ein erhebliches Formtalent und einen nicht nur lebhaften, sondern ernstlich in der Dinge Tiefe trachtenden Geist. Nur scheint mir, daß ihm bei allem Willen zur Andacht von jener zu großen Leichtigkeit des Formens und zu schnellen Fertigkeit des Formulierens doch zuweilen etwas anzumerken ist die des modernen Juden bedenkliches Erbteil — bedenklich für künstlerische und andere Entfaltung — bleibt. Max Brod hat vor Jahren schon einen hübschen kleinen Einakter geschrieben: ‚Die Höhe des Gefühls'. Eigentlich ein lyrischer Prosamonolog, der seinen monologischen Charakter verteidigend dramatischen Schein gewinnt: der Jüngling Orosmin, der auf der Höhe eines ganz unsubstanzierten Liebesgefühls schwelgt, läßt sich durch keinerlei Störung aus dem Konzept bringen, schwärmt über jede lästige Wirklichkeit weg. Das kleine Stück ist in vielfacher Beziehung interessant, es ist in seinem alle Realität verleugnenden Subjektivismus vielleicht die erste Arbeit in Deutschland, die man Expressionismus nennen kann — es zeigt aber zugleich, wie merkwürdig diese ethisch entgegengesetzte Richtung doch formal mit der Neuromantik zusammenhängt, die zwar den Menschen zeigte nicht wie er die Dinge überflog, sondern wie die Dinge ihn auflösten, die aber doch mit ihrem negativen Vorzeichen ganz so uferlos lyrisch in den Tiefen des Ich schwelgte. Der Weg von den schönen Hofmannsthalschen Einaktern der Früh-

zeit zu dieser Brodschen Gefühlshöhe ist deshalb gar nicht weit; und solange diese lyrischen Monologe auch inhaltlich das Gebiet des Dramas nur eben streifen wollen, gibt es schöne, kleine, in sich gerechtfertigte Kunstwerke.

Viel bedenklicher ist Brods dreiaktiges Lustspiel ‚Abschied von der Jugend'. Hier macht sich Expressionismus nur im Sinne von stilloser Willkür geltend. Das große, bitter ernste und vielleicht auch tragischer Zuspitzung fähige Thema, das der Titel andeutet, wird durch eine salopp witzige Behandlung um all seine Stimmung gebracht. Die Szene ist ein Herzogtum Thracien ohne irgendein kulturgeschichtliches Fixum — ein höchst gefährliches Unternehmen, denn wo der Menschen erzeugende Boden der Geschichte verlassen wird, da schwingt nur ganz selten höchste Phantasie sich in reines Traumreich hinauf, zumeist aber sinkt witzelnde Willkür in den pflichtlosen Morast der Operettenwelt hinab. Vom Operettentext bleibt denn auch trotz vieler geistreicher Worte und dichterischer Momente das Brodsche Spiel nicht unbedingt entfernt. Wie mit den Requisiten der verschiedensten Kulturen, so wird auch mit den Stilmitteln verschiedensten Naturabstandes ein allzu bequemes Spiel getrieben — es kann keine reine Wirkung entstehen.

Eine Leidenschaft von ganz anderm Gewicht trotzt ähnlichen Gefahren in Max Brod jüngstem Drama ‚Eine Königin Esther'. Auch hier mag es expressionistisches Programm, aber auch künstlerische Schwäche anzeigen, daß die Estherfabel aus ihrem geschichtlichen Kostüm genommen und in eine bequemer zu handhabende Phantasiewelt gesteckt ist. Ein Dichter, der durch das Übergewicht seiner Intelligenz ohnedies stets in Gefahr ist, abstrakte Zeichen für bezwingende

Gestalten zu geben, könnte sich den schweren Weg durch die Gegebenheiten von Natur und Geschichte hindurch gar nicht schwer genug machen. Die dünne Phantasiewelt Brods gibt zu gefällig nach, wenn seine Gestalten sich ins Abstrakte hinauf retten. Seine Esther ist der rationale, ordnende, ausgleichende, versöhnende Trieb der Menschheit (die Brod, mehr privaten als geistig oder künstlerisch verpflichtenden Motiven folgend, Judenheit nennt), Hamann ist dieser selben Menschheit oder Judenzeit glutvoller, Bewegung, Kampf, ewige Unrast verlangender Trieb. Sie hassen einander und lieben einander: „Wir beide sind gleich stark, nicht um Haaresbreite ist einer von uns stärker als der andere" ruft Hamann. Aber schließlich erschlägt doch Esther den Hamann: „Ich war doch um Haaresbreite stärker als er, die Welt könnte nicht bestehen ohne diese Haaresbreite." Das Ordnungsprinzip siegt und erhält die Welt, aber mit dem Sieg hat es ja schon Unschuld, Sicherheit geopfert, und in seinem Blute lebt der Erschlagene siegreich fort. Kein Zweifel, daß Brod hier für den tragischen Grundkontrast, auf dem die Menschheit steht, eine tiefe und wahre Benennung gefunden hat. Aber schon die zitierten Stellen beweisen, daß dieser Kontrast in einer Höhe des Bewußtseins ausgekämpft wird, wo jedes durch einfache Existenz überzeugende Leben aufhört. Die nahverwandten Gegnergruppen, Judith und Holofernes, Golo und Genoveva blühen, an diesen Brodschen Prinzipienträgern gemessen, noch geradezu in Shakespearschem Fleisch. Trotzdem gehen dichterische Wirkungen von diesem oft sehr verzwickten Sinnspiel aus, denn der innere Anteil, der diesen geistigen Kämpfen oft mehr als geistreichen Ausdruck leiht, rüstet auch Brods Phantasie mit einem Märchenton, der in diese unsichere Welt doch einigen Klang bringt.

Wenn Hamann in der sündlosen Welt dieser Königin nur noch Papierfische angelt, oder wenn die Bäume in Esthers Garten plötzlich durchsichtig werden und ohne Holz und Saft erklirren wie Glas, so gewinnt sehr scharfer dialektischer Witz doch dichterischen Ausdruck. Immerhin, der Autor, der im Epischen schon „Tycho de Brahes Weg zu Gott" nahezu meisterhaft gestalten konnte, indem er aus einer üppigen Fülle völlig beherrschter Realitäten einen großen ideellen Kontrast ganz sichtbar schuf — er sollte es nicht schwer haben einzusehen, daß das vollwertige Drama, in dessen Gestalten ein lebendiger Schauspieler wandeln soll, wahrhaftig nicht weniger Holz und Saft der Realität braucht, um grüne Frucht zu bringen und nicht in unfruchtbar gläserner Helle zu klirren.

Ein bei geringerem intellektuellem Raffinement und wilderem Jugendfeuer verwandtes Talent finde ich in dem Manuskript von Bernhard Bernson ‚Die Pest'. In einem ungefähr mittelalterlichem Kostüm sind mit außerordentlicher Kraft Bilder hingetürmt aus einer verwesenden Gesellschaft gegen deren äußeres und inneres Elend ein reiner Mensch, Merlin genannt, vergeblich anringt. Er unterliegt, als ihm diese Gesellschaft mit der weiblichen Gefährtin die innerste Lebensquelle vergiftet, — im ersten Teil des Gedichtes die Frau, im zweiten die Tochter. Daß der zweite Teil fast nur steigerungslose Wiederholung des ersten ist, scheint mir ein jugendlicher Überschwang, der gegen das Talent Bernsons an sich nichts beweist. Wesentlicher ist, daß bei aller Glut und Wucht der Sprache die Gestalten etwas Abstraktes behalten, daß alle Handlungen als typisch, nicht als Wendung eines einmaligen, wenn auch noch so bedeutenden Menschenschicksals wirken und daß somit ähnlich wie bei Brod die ganze Empfängnis

mehr von ideeller Leidenschaft als von künstlerischer Vision herzurühren scheint. Freilich wenn die Kinder der Hungernden singen:

„Der Bäcker, Bäcker, bäck, bäck bäck
Der hat im Schrank viel weiße Weck —
Er tut sie fein verstecken
Und läßt die armen Kinderlein
Verhungern und verrecken."

oder wenn solch ein Dialog dem Elend zweier Menschen ein Ende macht:

Sumpf zwischen zwei Türmen. Nachen. Nacht.

Maria (versinkend):	Weh. Ich versinke.
Merlin:	Versink. Du mußt.
Maria:	O laß mich nicht allein —
Merlin:	Ich muß noch leben.
Maria:	Weh. Mein Kind. Gib mir mein Kind!
Merlin:	Es muss leben.
Maria (untersinkend):	Weh.

da fühlt man sich an die wilde Schlagkraft Büchnerscher Szenen erinnert. Nur, daß das Ganze mehr von menschlichen Leiden als vom leidenden Menschen handelt, daß mehr eine dichtende Predigt als predigende Dichtung sich zu entwickeln scheint.

Mit einer Einschränkung umgekehrter Art erinnert das Drama von Otto Zoff ‚Kerker und Erlösung' an den großen Georg Büchner. Man hat dies Stück sehr zu Unrecht in München ausgelacht. In seinen fieberhaften kleinen Szenen von immer furchtbarer anwachsender Liebesschuld ist ein Tempo, eine Energie, ein lebendiges Kämpfen, das an den wahrhaft großen dramatischen Expressionisten denken läßt: den Dichter des ‚Danton' und ‚Wozzeck', dessen titanische Ausdrucksart eben nur völlig verdichtete Eindrucksfülle

ist. Zoffs Schwäche liegt im Motiv: eine eifersüchtige Frau lügt, um die Rivalin auszustechen, Schwangerschaft, verschafft sich dann nur zu dem Zweck von einem leidenschaftlichen Liebhaber ein Kind, treibt damit beide Menschen in den Tod und erliegt bei der Geburt unter der Anklage der Mutter jenes Jünglings, weil das Kind mit dem Kugelmal auf der Stirn zur Welt kommt. — Dieser Konflikt ist oder besser scheint in Zoffs Vortrag zu wenig bedeutsam, um den Anteil aller Menschen zu verdienen, und die große Kraft und Kunst der Darstellung wirkt sich deshalb in Stofflichkeiten aus, deren Kraßheit an Kolportage erinnern könnte. Jedes Leiden, das nicht notwendig, nicht göttlich wirkt, wirkt peinlich. Die simple Lüge, die hier im Anfang steht, ist begreiflich und möglich, aber in nichts unausweislich und notwendig. Deshalb versagt, so überzeugend stark die Konsequenzen gezogen werden, die eigentlich tragische Wirkung, und da wir ganz im alltäglich Psychologischen sind, scheint die wunderbare Fügung mit dem Kind nur romanhaft. Bei alledem arbeitet in diesen Szenen eine große Kraft, die einmal geistigerem Stoff zugewendet, noch wahrhaft Bedeutendes bilden könnte. — Als einigermaßen ähnlichen Fall möchte ich noch den ‚Sturz des Apostel Paulus' von Rolf Lauckner anführen, der die expressionistische Technik der kurzen, ruckweis hingeschleuderten, im Dialog unvermittelt eruptiven Szenen schon mit etwas verdächtiger Geschicklichkeit handhabt. Die Geschichte eines Gesundbeters, eines schwachen und phantastischen Hirns, das sich und andere betrügt und nach kurzem Glanz in tiefes Elend abstürzt, ist sehr lebhaft in diesen Szenen vorgetragen. Aber da das geistige Niveau des Helden ein Messen mit den wirklichen Menschheitsproblemen, die im Gebet

und Wunderglauben ruhen, ganz ausschließt, so bleibt unser Interesse doch nur flach romanhaft. Auch nach dieser zweiten Probe bleibt mir ungewiß, ob dieser Rolf Lauckner ein dichtender Genius ist. Ganz gewiß aber ist er ein szenisches Talent.

*

Als ein beachtliches Talent hat sich in den letzten Jahren auch Robert Müller vorgestellt — zunächst als Essayist, als geistreicher Plauderer über kulturpolitische Situationen. Auf einer noch etwas schwankenden Mitte zwischen dieser Essayistik und der dramatischen Kunst steht jene Szenenreihe, die er selbst vorsichtig ‚Sieben Situationen' genannt hat: ‚Die Politiker des Geistes'. Geistreiche Gespräche und an Shaw gebildete tiefere Scherze über die Politisierung der Unbürgerlichen ‚der Verliebten und Leidenschaftlichen', der zentrifugalen Elemente der Gesellschaft, werden um einen kleinen Schein von Handlung gruppiert: eine Wahlkampagne und einen erotischen Zusammenstoß, die sich gegenseitig zerstören. Nächst Shaw ist Schnitzler der meist Beteiligte; aber der Geist und Witz, der in allen Einzelheiten aufgeboten wird, genügt nur gerade, um eine ziemlich ernstliche Verstimmung von uns fern zu halten, daß hier mit einem Gesellschaftsproblem von tragischer Unlösbarkeit ein kokettes Spiel getrieben wird. Denn wie Freiheit zur Herrschaft — Geist zu Gewalt und Gewalt zu Geist kommen können? — wir leiden unter der fehlenden Antwort auf diese Frage — dünkt mich augenblicklich etwas zu sehr, um in erotischen Feuilletons selbst besten Niveaus darüber debattieren zu mögen.

Wenn rein künstlerisch betrachtet die Formel für den etwaigen Dramatiker Robert Müller einstweilen lauten müßte, zuviel Kopf und zu wenig Blut, so deckt die

umgekehrte Formel ungefähr das Talent des jungen Dietzenschmidt, der eine Reihe noch ungespielter Dramen herausgegeben hat. Sie haben alle Fleisch, Sehnen und Blut, aber einen etwas verkrüppelten Kopf. ‚Jeruscholajims Königin' ist eine Makkabäertragödie, eine Palastintrigue, die ‚Schwung' hat, nur fühlt man nicht recht, wohin dieser Schwung zielt — über den bloßen Theatereffekt hinaus. ‚Die Verstoßung der Hagar' macht mit sehr bemerkenswertem Talent das Patriarchenmilieu der Wüste und in ihr einen erotischen Konflikt lebendig — nur daß der Gotteshauch, der die biblische Legende durchweht, sich in diesem Stück breit vorgetragener, antiker Ehekontroverse ganz verflüchtigt. Und ein neuestes Schauspiel, die Tragikomödie ‚Kleine Sklavin' malt, als wäre sie der Blütezeit des Berlinischen Naturalismus entwachsen — gräßlich gut ein Stückchen Schurkerei des modernen Mädchenhandels ab. Aber selbst wenn man diesem Produkt den erotischen Wert eines Aufklärungsfilms zugestehen wollte (ich persönlich meine aber, daß sich die Zuschauer immer an die Wollust halten und den dazu gemalten Teufel leicht übersehen) — selbst dann wäre kein künstlerischer Wert erwiesen. Der könnte nur aus einer Leidenschaft kommen, der den widerlichen Stoff ins sinnbildlich Grausige aus dem schlechthin Gemeinen hebt. Aber bei Dietzenschmidt klebt alles am Detail, am ‚begabt', mit gutem Verständnis und richtiger Einfühlung gemachten Detail. Ein Musterfall des Talentes, das bloßer Leib ist und auf den erlösenden Geist einstweilen wartet.

Eine sehr viel angenehmere Gesellschaft als die etwas plebejische Physis Dietzenschmidts gewährt das nervöse, weltmännisch elegante Talent von Bruno Frank. Dieser unelementare, aber nicht uneigne, sehr kultivierte

Lyriker und Erzähler hat sich jetzt dem Drama zu-gewandt. Sein erster und äußerlich sogar erfolgreicher Versuch ‚Die treue Magd‘ war zu geschickt. Frank beherrscht den Bühnenapparat in unselbständiger Weise, das heißt, in Wahrheit beherrscht der Apparat ihn. Dem seelischen Bedürfnis, das hier wie in seinen Novellen und Gedichten sprechen wollte, dem Bedürfnis, eine große einfache Liebeskraft lösend über weltliche Verwirrung scheinen zu lassen, diesem Bedürfnis war kein erlebter Stoff gefunden; durch bloße literarische Reminiszenzen (aus mittlerem Ibsen und deutschem Familienstück) mußte die innere Absicht sich hindurchmühen. Sie erstickte halb und brachte nur einigen Szenen einen seelisch vibrierenden Ton. — Das zweite Stück ‚Die Schwestern und der Fremde‘ ist wesentlich ungeschickter und viel hoffnungsreicher. Hier sucht Frank eine eigene, ihm nötige Form. Eine Art lyrischer Spuk wallt durch die bürgerlich nüchterne Welt, die ohnedies schon in ihren zartesten Schichten erfaßt wird. Trotzdem wird sie dem beabsichtigten Gehalt nicht weit genug, und zum Schluß muß der Held in ganz undramatisch theoretischer Rede sein Wesen und Schicksal entwickeln: es ist das Gegenspiel der Treuen Magd — der aussichtslose Versuch, ursprüngliche Liebeskraft durch den allerbesten Willen zu ersetzen. Dies noch unsichere Stück kann mehr als das erste ein Anfang sein. Könnte der Anfang sein zu einem Gesellschaftsstück, das mit weniger skeptischem Geist und mehr gläubiger Haltung eine nordische Variation des besten Schnitzler vorstellen würde. Und Dinge von solcher formalen und seelischen Gepflegtheit wären für die Bühne der Gegenwart ein wesentlicher Gewinn, auch wenn sie vielleicht in der zeitlosen Ebene unseres Seins keine umwälzenden Erschütterungen bedeuten.

Neben diesem Bruno Frank ist als ein Talent, wenn noch nicht von höherem Wuchs, so doch gewiß von tieferer Wurzel, ein Chaotiker neben dem Bürgermenschen, ein Metaphysiker neben dem Weltmann, im deutschen Drama aufgetaucht: der rühmlichst bekannte Bildhauer Ernst Barlach. Hier ist Expressionismus — aber einmal jenseits aller Mode, und voller Notwendigkeit. In dem Plastiker Barlach lebte jene Kraft der Ekstase, die erdhaft breite Geschöpfe wie von einem Sturm des Geistes gebeugt, hingeworfen, getragen erscheinen läßt. Keine seiner Holzfiguren steht für sich allein ein klassisch geschlossenes Individuum; aus allen fährt eine Leidenschaft, die Welt herein und heran reißt. Vielmehr als in irgendeinem formalen Element sind diese Figuren ‚gothisch' durch diesen übersinnlichen Zug, durch den Wind, der durch sie hindurchgeht: „Du hörst sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt." — Und der Wind dieses Geistes weht auch durch Barlachs dramatische Gestalten; sie stehen eigentlich alle einsam im Raum und sprechen mit Gott. Selbst wenn Barlachs Mensch, ‚der arme Vetter', in eine sehr reale niedersächsische Welt gesetzt wird, so löst sein übersinnlicher Blick die waterkantische Wirklichkeit in einen Spuk E. T. A. Hoffmannscher Färbung auf. Reiner aber entfaltet sich sein überwirkliches Wesen in dem schwarzen Märchenraum, welcher sich ‚der tote Tag' nennt: der Sohn, mit dem sichtbaren Geist, der stumm ist, und mit dem unsichtbaren, der redet, der Sohn, mit dem unbekannten Vater, der ihm das Roß Herzhorn zuführen will, und der Mutter, der zu nah bekannten, die das Roß erschlägt, das ihr Kind ins Leben davonrauben will — der Sohn, der Muttersohn erliegt in Erdenqual — er, der Mensch, „der nicht

lernen will, daß Gott sein Vater ist". (Nicht ohne Sinn heißt Gott der *Vater*, der entläßt und hinausführt! — die Mutter hält fest und bindet!) — — In Barlachs Phantasien ist bei aller Unsinnlichkeit nichts Dilettantisches. Bildkräftige Leidenschaft füllt alle Worte, alle szenischen Wendungen. Die dichterische Kraft dieses Bildhauers ist außer Frage; nur sein spezifisch dramatisches Vermögen scheint mir noch unreif in der Gewichtsverteilung: die Worte erdrücken die Handlung, die Bewegungsmotive sind für den düster-mächtigen Dialog noch zu schwach. Aber soviel ist sicher, daß mit Barlach ein Talent von mannhafter Größe in unsere dramatische Knabenwelt getreten ist und daß der weltverschlingende Ausdruck des Ich hier nicht der Jugendstil der Weltunkundigen, sondern natürliche Äußerung einer überströmenden Persönlichkeit ist.

Ein Mann — und Männer tun uns not inmitten des entsetzlich vorlauten Geschreis der Unerwachsenen. Darum muß in der Reihe der Talente noch besonders *Hans W. Fischer* begrüßt werden, der höchst selbständige Denker und Dichter, der nach mehrjähriger Pause seinem ‚Flieger' nun ein zweites Drama folgen läßt: ‚Der Motor'. War in dem früheren Stück die Maschine ein Werk, für das ein Mann seine Existenz opfert, so ist sie jetzt schon ein Dämon, der einen Mann und seine Welt mit ihm frißt. Der Kampf gestraffter Menschenenergie mit der Gewalt der Materie gibt beide Mal dem Schauspiel Wucht und Haltung. Vielleicht ist es allzu stark, zu hart, zu bitter sachlich, kurz, allzu männlich; vielleicht wird mancher den Fischerschen Stil als brutal, als zynisch empfinden, weil ihm alle weiblich ausgleichenden sänftigenden Elemente fehlen. Und ohne die ist höchste dichterische Erfüllung vielleicht wirklich nicht möglich. Aber

dennoch tut es wohl, nach all diesen knabenhaften Verzärtelungen, nach all diesen weibischen Selbstbespiegelungen, nach all diesen Sentimentalitäten der bitterlich einsamen Muttersöhne den Blick auf das Werk eines Mannes zu heften, der sein Recht, das er kennt und anerkennt, am Rechte des Lebens zu messen wagt. Und es ist eine Wohltat, die Worte zu hören, die Hans W. Fischer, der vierzigjährige, in den Düsseldorfer Masken, seinem neuen Werk mit auf den Weg gibt: „Der Mann, der vielseitig Energie ins Leben strahlt, ist interessanter als der Jüngling. Auch sein Bild ins Kunstwerk gesteigert wird interessanter sein. Es ist langweilig, heute so viel Entwicklungsromane lesen zu müssen, die in der Regel damit enden, daß aus dem vielversprechenden Knaben nichts Gescheites wird. Es wird auf die Dauer doch ermüdend werden, in den Dramen der jüngsten Generation immer wieder nur den Jüngling seine Ansprüche anmelden zu hören, ohne daß er Grund zu seinem Anspruch vorweisen kann. Es wird Zeit, daß der Mann wieder in seine Rechte als Held tritt."

3. ‚FRIEDRICH DER GROSSE‘.

Eine besondere Betrachtung innerhalb der Schar irgendwie talentierter neuer Dramen verdient das Schauspiel in zwei Teilen ‚Friedrich der Große‘ von Hermann von Bötticher, um der Größe des Talents, aber auch um der Größe des Themas willen. Denn dies hängt von einem gewissen Punkte an zusammen: wenn sich jemand an ein Thema allergrößten Formats wagt und von seinem Stoff nicht als ein vorwitziger Dilettant enthüllt wird, so beweist ihn jeder Grad von Gelingen als ein Talent von besonders hoher Art. Und an Böttichers großem, durch zweimal fünfzehn Szenen geführtem Gedicht ist vieles in erheblichem Grade gelungen.

Ich habe im Anfang des Krieges darauf hingewiesen, wie sich die Vorahnung der preußischen Schicksalsstunden merkwürdig darin gespiegelt hat, daß gleichzeitig drei Dichter schon im Beginn des Jahres 1914 den am meisten preußischen Tragödienstoff der Welt ergriffen hatten: jenen Kampf, der den jungen romantischen Fritz unter den Hammerschlägen des furchtbaren väterlichen Realismus zum großen Friedrich schmiedete. Jetzt hat nach drei Jahren Krieg, in der Schweiz interniert, ein preußischer Edelmann, der ein Dichter ist, dies Thema wieder aufgenommen. Aber nun genügt dem schicksalübersättigten Blick nicht mehr der eine balladeske Moment, an dem jene drei Dramatiker sich genügen ließen: der Fluchtversuch und die Hinrichtung des Freundes Katte, — dies bleibt

nur die erste, wenn auch als die erste die entscheidende Station eines Passionsweges, der nun in seiner ganzen Ausdehnung gezeigt werden soll. Friedrich und die Tragödie seiner Größe, die Vereisung einer Feuerseele an der Welt, in ihrem Beruf, das ist das Thema. Dies Schauspiel schreitet von 1730 bis zum Tode des Monarchen 1786.

Solch einen riesenhaften Karton ganz mit Lebensfarben zu füllen, dazu wäre ein Shakespeare nötig; hier sind neben lückenhaftem und blaß skizziertem so viele wichtige Partien gelungen, daß doch ein starker Eindruck vom Weg und Willen des Ganzen, von der geplanten künstlerischen Einheit entsteht, und das zeigt einen Shakespeareschüler hohen Grades an. Bötticher legt einen Grund von Shakespearescher Breite: Er zeigt in Milieuszenen von großem Wurf Heer und Volk und Hof des brutal pflichttreuen, selbstlos despotischen Friedrich Wilhelm, so wie er später die Tafelrunde von Rheinsberg und von Sanssouci, das Arbeitskabinett und das Feldlager des geistreicheren und schmerzensreicheren Sohnes hinzustellen weiß. Dann schleudert er, fest auf dem Grunde dieser geschichtlich gebauten Welt stehend, in planvoll lockerer Folge die Szenen hin, in denen das Schicksal vorwärtsspringt: Vater und Sohn beim Fluchtversuch, der Abschied von Katte vor der Hinrichtung, der Sohn und der Vater auf dem Sterbebett; und später der König in der Aufbruchsnacht des siebenjährigen Krieges mit dem englischen und dem sächsischen Gesandten, der König mit seinen Generälen bei Kollin, der König mit dem Grafen Brühl nach dem Friedensschluß. Aber als höchste Shakespearsche Weisheit hat Bötticher auch begriffen, daß ein Gebirge nicht aus Spitzen, ein Meer nicht nur aus Wellenhöhen besteht und daß das erschütternde Gefühl des Lebens durch ein

breites Werk gerade dann am stärksten zu uns kommt, wenn zwischen die großen Aktionen handlungsunwichtige Szenen gelagert sind, die die Schwere des schreitenden Schicksals, die Atmosphäre der Tragödie in zufällig Anwesenden, in bloßen Mitläufern spiegeln. Gerade dadurch wird uns ein Gefühl von der alles durchdringenden Macht des Heroenschicksals. So wie die Szene des Gärtners in ‚Richard II.' oder die Nachtwachen in ‚Antonius und Cleopatra' stehen, so hat Bötticher in seine Friedrichstragödie ein paar nächtlich jagende, geheimnisvoll raunende Reiter gestellt; einen Pagen, der sich auf dem Hoffest in listigen Reimen schaukelt, und als allerschönstes einen Frühlingsmorgen im siebenten Kriegsjahr, wo auf dem Marketenderwagen Pionier, Husar und Marketenderin die nahende Friedenserlösung wittern und wie im Sonnenregen nach dem Gewitter das Bild des müdegekämpften und doch unbeugbaren Herrschers in den einfachsten Herzen leuchtet.

Soviel künstlerisches Können in all diesen Szenen steckt — es reicht doch nicht aus, um den ganzen ungeheuer komplizierten Geschichtsvorgang, der unlösbar mit diesem tragischen Leben verknüpft ist, in fühlbare Gestalt zu wandeln. Namentlich der zweite Teil, wo nun nicht mehr der Vater als dramatisch faßbarer Gegenspieler da ist, sondern die ganze große feindliche politische Welt, bringt Bötticher Gefahren. Er hat eine etwas frostige Hilfskonstruktion errichtet, einen Jesuiten Guarini, der als Dämon der gefühltötenden Weltbeherrschung, seinem gefühlvollen deutschen Schüler Michael das Schicksal Friedrichs als Beispiel vorführt. Aber auch diese Allegorie reicht nicht aus, und es gibt Stellen, wo in gut dilettantischer Art unter sehr schwachen Vorwänden ein paar Abschnitte aus Kauers Geschichtstabellen vorgetragen werden, damit die

Handlung dann weitergehen kann. Es gibt in der unkünstlerischen Anleihe bei urserem Geschichtsgefühl sogar ungeschichtliche Überflüssigkeiten: Prinz Eugen war bei Friedrichs Regierungsantritt schon vier Jahre tot, Kant vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges noch gänzlich unberühmt, wozu also ihre Gestalten und Namen auf eine Szene zwingen, in die sie nicht hingehören? Bei einem planvollen Aufbau ganz auf historischem Grunde muß man auch kleine sonst gleichgültige Anachronismen Böttichers als stillos ablehnen: weder die ‚Guillotine' noch Uhlands ‚Guter Kamerad' gehören in die friderizianische Welt. Wer unser Geschichtsgefühl einmal in Anspruch genommen hat, darf es dann nicht beliebig verletzten. Auch die Sprache Böttichers, die im allgemeinen in einer sehnigen, stark sinnbildlichen Aufschwungs fähigen Prosa einherschreitet, hat solche Spuren jugendlicher Lässigkeit, wenn sie ohne einen Grund und ohne jede Gewinnaussicht zuweilen ins Jambische umspringt und dann mit Wortumstellungen arbeitet, die lediglich unnatürlich wirken: „In Furcht mich zu versetzen", — „war das der Kronprinz noch?" — „der Regen hat die Augen mir geblendet" — die Wirkung solcher Verschränkungen ist das Gegenteil von poetisch steigernd und lebendig.

All solche Unreifheiten sind aber gering neben der künstlerischen Kraft, mit der hier nicht nur viele Einzelheiten stimmungsmäßig geglückt sind, sondern vor allem der große Gang der inneren Entwicklung dichterisch durchgehalten, künstlerisch klargemacht ist — „Es ist Wirklichkeit!" Damit stürzt der Jüngling zusammen, wenn Kattes Kopf fällt — „Wenn jemand nach mir fragt, ich habe das Fest verlassen", damit schließt der Kronprinz die Szene auf der Hochzeit Wilhelminens, in der er den Befehl des Vaters zur Ehe mit der un-

geliebten Frau entgegennimmt — „Fort süßer Schemen! Der letzte Schemen fort!“, damit bricht Friedrich die unerfüllte Erotik eines Rheinsberger Festes ab. Und die Hand des sterbenden Vaters in der seinen, fühlt er „Ich bin im tiefsten Herzen dein“ und hört das „Rauschen der schweren Fittiche“. Und der Beruf, das Wirklichkeitbezwingen, das Königswerk schlingt ihn ein. Wenn er jetzt auf dem Hofball tanzt, so ist das nur noch politische Aktion und gegen das vergeblich auf Antwort wartende Österreich so gut wie eine Kriegserklärung. Vom geistreichen Schwatz der Menzelschen Tafelrunde bricht er auf und antwortet auf bestürzte Fragen: „Was ist? Was immer war. Der Kampf, sonst nichts. Lebt wohl.“ Und dann in der Nacht vor dem Einmarsch in Sachsen herrscht er den aus tiefem Schlaf herbeizitierten englischen Gesandten mit prachtvoller Epigrammatik an: „Er bildet sich scheinbar ein, wenn man mit dem König von Preußen verbündet ist, kann man wie ein gewöhnlicher Mensch schlafen!“ Unter dem Gewicht der Tat, der ungeheuren Verantwortung des europäischen Hasses stöhnt er im Halbschlaf in nächtlichem Alpdruck wie aus Gethsemane-Schmerzen auf, ruft es seinem Dämon zu: „Verschone mich. Ich bin ein König, aber sieh, ich schäme mich nicht, ich schreie in dein unerbittliches Gesicht! Du bist so unersättlich, so ohne Lächeln, ich sehe keine Täler in deinem Blicke, die noch voll Frühling sind. Alles ist Felsengestein, hartes Gestein.“ Noch einmal schreit er auf im Dunkeln gegen sein Schicksal; aber wie durch die Nacht des Dresdner Schlosses die Freunde herbeieilen, sitzt der König wieder am Schreibtisch, und Schwerin spricht: „Der König hat geträumt — kommt, mitleidende Brüder.“ Und dann geht es durch die Niederlagen von Kollin und Kunersdorf (daß eine

Szene des großen Wiederaufraffens und Siegens dazwischen fehlt, ist vielleicht ein Mangel) immer tiefer hinein in den Pfad der versteinernden Pflicht; der Mensch stirbt und der Heros wächst. Wenn nach ungezählten Hiobsposten der Tod der Mutter gemeldet wird, und der König nur noch antwortet: „Sehr schön, sehr schön, sie ist im rechten Augenblick gestorben", so schwächt auch der starke Anklang an Macbeth kaum die Wirkung, weil dieser Moment naturhaft aus der Furchtbarkeit des bis hierher gestalteten Lebens gewachsen ist. Da ist dann ‚Friedrich der Große' vollendet — Der von der volkstümlichen Gemütlichkeit so weltweit entfernte, der fast bösartig weltüberlegene ‚Alte Fritz', der spricht, wenn man ihm zum Friedensschluß als dem schönsten Tage seines Lebens gratuliert: „Ihr seid voreilig, geht. Des Lebens schönster Tag ist der, an dem man es verläßt." Alles Private stirbt ab, er „braucht keine Zärtlichkeiten" mehr, und er stirbt allein in seinem Lehnstuhl, tief in sich ein unerfülltes Sehnen nach Blut, nach Menschlichkeit, nach Güte, aber all sein Sichtbares verwandelt in den „bröckelnden Granit" des Werks, der Pflicht, des Reiches.

Wie Bötticher die Schicksalslinie dieses Menschen gezogen hat, umreißt sie mehr als das persönliche Schicksal, gewinnt sie wahrhaft geschichtliche Größe. Es ist wirklich die Tragödie Preußens. Daß aber dies große Gedicht auf einer preußischen Bühne zurzeit nicht gespielt werden darf — diese Tatsache könnte manchen als ein bitter bedenkliches Satirspiel zur Tragödie erscheinen. Es wäre schlimm, wenn man daraus ablesen sollte, daß Preußen sich heute dem Anblick des eigenen Schicksals, der eigenen Größe und Tragik nicht gewachsen fühlt.

4. ABERMALS GEORG KAISER.

Das Problem Georg Kaiser, von dem ich vor zwei Jahren zuletzt redete, ist noch reizvoller und noch beunruhigender geworden. Fünf neue Dramen hat die schwindelerregende Produktionskraft dieses Dichters an die Öffentlichkeit gebracht. Diese unwahrscheinliche Fülle soll sich daher schreiben, daß Georg Kaiser, lange Jahre von gleichsam nur latenter Produktion, viele alte Entwürfe jetzt nur fertig arbeitet oder gar nur herausgibt. Aber wenn dies die Menge der Produkte erklären kann, so erklärt doch die übrigens etwas schwankende Angabe Kaisers über die Entstehungsreihenfolge dieser Stücke kaum den ungeheuren Tonwechsel, die tiefe Ungleichartigkeit zwischen diesen Stücken. Immerhin fängt es sich ein wenig an zu lichten: Die letzten fünf Dramen, wenn anders sie nicht wieder durch ganz neue dementiert werden, gestatten doch wenigstens den Versuch, eine Leitlinie des Kaiserschen Wesens zu finden, die merkwürdigen Gegensätze, in denen er sich freilich auch jetzt bewegt, auf eine vorläufige Formel zu bringen.

In Kaiser steckt ein ganz simpler Theatermann, der mit kindlichster Spielfreude und außerordentlichem Geschick den altbewährten Apparat seine Wirkungen entlockt: die ganz zarten und die ganz groben, wie es eben trifft. Gleichzeitig aber steckt in ihm ein Kulturmensch, der das Theaterstück zum Ausdruck ganz persönlicher Bedürfnisse braucht und sich um den Effekt zunächst gar nicht kümmert. Der Fall kompliziert sich

aber dadurch nun weiter, daß auch diese menschlichen Bedürfnisse des Dichters Kaiser nach zwei sehr verschiedenen Richtungen zu weisen scheinen, deren Einheitspunkt schwer zu finden und für mein Gefühl trotz neuerdings bewußten Strebens auch von Kaiser selbst noch nicht sicher erreicht worden ist. Einerseits beherrscht diesen Dichter eine Sinnlichkeit, die keineswegs naturhaft rein, sondern von höchstem Kulturraffinement ist, getränkt mit allen Giften des Bewußtseins und deshalb das Zynische und Perverse oft genug streifend. Von hieraus erklären sich die Erstlingsstücke mit dem etwas dumpf schwelenden erotischen Einschlag und die bösartig komplizierten Erotika der ‚Jüdischen Witwe' und des ‚König Hahnrei', die peinlich groben Sexualia des ‚Zentauern' und die ungemein feinen und geistreichen der ‚Europa'. In diesem letzten hochstehenden Werk findet freilich schon eine Berührung mit einer andern und zunächst entgegengesetzten Geistesrichtung Kaisers statt, die sehr dunkel schon in früheren Werken, sehr rein in den ‚Bürgern von Calais' und sehr seltsam verschränkt mit dem sinnlich-sensationellen Zug in ‚Von morgens bis mitternachts' zu spüren war: eine gleichsam fleischlose, freischwebende Intellektualität, ein Rationalismus herrschsüchtigster Art, der das Blut verachtet und seine dunklen Triebe in lichtere Ordnungen auflösen will. Diese Intellektualität ist dadurch bedeutend, daß sie nicht, wie etwa die Sternheimsche, eine reine Gehirnkraft ist, mit der man die eigentlich erlebten, rein sinnlichen Dinge zwar in höhnische Distanz rücken, aber keineswegs bereichern oder gar durch Höheres ersetzen kann. Die Kaisersche Intellektualität, die sich in einigen seiner Werke ankündigt, ist eine seelische Kraft, ist nicht bloßer Verstand, sondern Vernunft, hat etwas schöpfe-

risch Bauendes, etwas Göttliches, das an die Stelle dumpfer Getriebenheiten treten will. Vorläufig freilich scheint mir, daß der sinnliche und der geistige Zug bei Kaiser noch keine organische Einheit geben — sie kreuzen, sie hemmen einander oft: das Leibliche erscheint dann in der Sprache des Intellekts dünn, das Geistige in den Bildern, Szenen von zu raffinierter Sinnlichkeit willkürlich und gesucht. Und trotzdem ist in beiden eine Stärke, die immer wieder zuzuhören zwingt.

Kaiser hat sich eine Sprache geschaffen, die in ihrer kargen Knappheit, ihrer Kälte und Kürze sehr an Sternheim erinnert, aber er bringt sie in ein so fiebriges Tempo, in einem so raffiniert sich steigernden Rhythmus, daß eine Wärme gleichsam durch Reibung entsteht, daß diese kalten Sachlichkeiten sich zu einer glühenden Rhetorik steigern; die übt dann eine Wirkung, die von dem freilich übermäßig angespannten Verstand auf die Nerven und von da bis an die Schwelle der Seele geht. In diesem kalten Pathos, diesem hitzigen Abstrakten baut Kaiser nun seine beiden Arten Dramen: Zunächst zwei, die die Linie jener ‚Bürger von Calais' aufnehmen, in denen nach einer neuen rationalen Sittlichkeit der Gesellschaft getrachtet wurde. ‚Die Koralle' greift das Problem der kapitalistischen Gesellschaft an: Der Milliardär, der aus den schlimmsten Tiefen des Proletariats stammt, erkennt die Flucht vor seiner furchtbaren Jugend als seine Lebensaufgabe. Er hält sich deshalb für alle Berührungen mit dem Peinlichen des Lebens einen Doppelgänger als Sekretär (nur durch eine Koralle an der Uhrkette für seine beiden Leibwächter unterscheidbar), und er hofft vor allem, in seinen beiden Kindern, denen er die fleckenloseste Jugend gibt, sich als ein ungetrübt Seliger zu erneuern.

Das letztere mißlingt naturgemäß, weil die jungen Menschen den Konflikt, den man ihnen vorenthält, als höchsten Reiz suchen müssen und nun die Sache der Enterbten gegen den eigenen Vater zu führen beginnen. Aber dann sollen wir glauben, daß dem Milliardär ein viel widernatürlicheres Experiment gelingt: Neidverzehrt erschießt er den Sekretär und Doppelgänger, als dieser von seiner idyllischen Jugend schwärmt, und vertauscht die Koralle, um sich dann von dem Untersuchungsrichter, Sohn und Geistlichen ganz in die Rolle jenes von der Wurzel aus Glücklichen hineinreden zu lassen und zufrieden zu sterben. — Daß eine Autosuggestion so grober Art über alle elementaren Hemmungen hinweg ein echtes Glücksgefühl bereitet, scheint mir eine rein literarische Zumutung, die dichterisch nicht nachfühlbar, dramatisch nicht tragfähig ist. Das psychologisch-sinnliche Raffinement der Doppelgängergeschichte, der Kriminalfalls, stört die Reinheit des ethischen Pathos, das nur in Einzelheiten bedeutenderen Ausdruck findet. Viel größer und klarer und sicher das konsequenteste Werk des geistigen Georg Kaiser ist dann die Fortsetzung der Koralle ‚G a s'. Hier ist der Milliardärssohn Held, der schon begriffen hat, daß man dem Leben nicht davonläuft, daß man eine Befriedigung von ihm erkämpfen muß. Sein ungeheures Vermögen steckt in Werken, die ein neues, die ganze Weltwirtschaft tragendes Gas erzeugen. (Hier ist die Jules Vernesche Erfindung viel einfacher und sinnbildlich kräftiger als in der ‚Koralle' — sie kompliziert nicht, sie vergrößert nur das Motiv.) Diese Werke hat er in ein Gemeineigentum aller Arbeiter verwandelt. Aber, als die Naturgewalt einer Explosion alle technischen Berechnungen über den Haufen wirft und ungeheures Unheil stiftet, merkt er, daß noch nichts gebessert ist,

wenn man nur die Spitze der kapitalistischen Kultur, die Profitverteilung, ändert. Die Menschen bleiben Maschinenteile, leblos und in Feindschaft mit der Natur. So will er seine allerhaltenden Fabriken nicht wieder aufbauen, will seine Menschen von den Maschinen zur Natur zurückführen, zu freien Siedlungsgenossen=schaften. Da aber werfen sich ihm die ersten seiner bisherigen Gehilfen, Schreiber und Ingenieur, die leidenschaftlicher als der Meister in dem Werk drin stecken, entgegen. Die dämonische Lebenskraft, die nun in dem Menschen erzeugten Werk, in der ‚bête humaine' selber steckt, wehrt sich gegen die Vernich=tung. In der Redeschlacht reißt der Ingenieur die Arbeiter, die eben noch ihn als den Schuldigen an der Explosion verwünschten, zu sich hinüber; sie wollen nicht Bauern werden, sie erzwingen den Wiederaufbau ihrer Maschinenzwingburg. Der Milliardärssohn bleibt besiegt, nur mit der Hoffnung auf ein neues Glück zurück. Dieses Stück ist in ganz großen geistigen Linien geführt; die Menschen sind nicht individuell, sind reine Träger einer Idee, die rhythmisch gegeneinander sprechen auf einer nur geometrisch umrissenen, farblos bedeut=samen Szene. Aber so starke Leidenschaften spannen sich in Stimme und Gegenstimme, daß dieser An=näherung an das Oratorium einerseits, an den platoni=schen Dialog andererseits noch eine entschieden drama=tische Wirkung erhalten bleibt. Ein kalt=großer Fresken=stil in seinen symmetrischen Linien von großzügig geisti=ger Wirkung.

Nur eine letzte schwer wägbare, kaum auszu=sprechende Nuance macht mich ungewiß, ob dieser Geist die leidenschaftliche Lebenssache eines Dichters oder das Thema eines sehr klugen, sehr kultivierten Literaten ist. Zuletzt, wenn nicht mehr das virtuos

gemeisterte Pathos großer dialektischer Spannung hinreißt, wenn ein ganz einfacher Ton aus Resignation und dennoch Glauben verlangt wird, klingt alles merkwürdig dünn und banal. Und da regt sich wieder das Gefühl, daß hier vielleicht doch nicht eine geistige Leidenschaft sich eine Theaterform geschaffen — sondern eine Theaterleidenschaft sich der geistigen Dinge als Stoff bemächtigt hat. Darin aber liegt für das Gefühl der meisten Menschen eine peinliche Verkehrung der Wertfolge. Wo Form den Inhalt meistert, ist Unnatur und zuletzt keine Frucht. Ziemlich sicher scheint mir der Vorrang des Theatralischen in den beiden Dramen, die nun wiederum von dem raffinierten Erotiker Georg Kaiser geschrieben sind: das ‚Frauenopfer' und ‚Der Brand im Opernhause'. Die Mache ist bei beiden sehr glänzend, sehr raffiniert: Mit wenigen Stunden Zeitraum und kaum mehr als vier Personen kommen beide Dramen aus; eine politische Inquisition bildet hier, eine furchtbare Brandkatastrophe dort den näheren Hintergrund, eine zusammenbrechende Gesellschaft in beiden Fällen den weiteren. In beiden Stücken wird durch Vorgänge, die Kaiser mit erotisch entfesselter Redekunst auskostet, männliche Eifersucht zu tobendem Wahnsinn gereizt und schließlich von verborgener Frauengröße tief beschämt. In dieser Beschämung liegt das betonte geistige Ziel; aber der künstlerische Eindruck ist unbedingt, daß für Kaiser der Weg durch die schrecklichsten Schluchten der Sexualität, der Taumel durch die schon im ‚König Hahnrei' bis zum Schwindel umkreisten Abgründe der körperlichen Eifersucht das ursprünglich Gegebene gewesen ist. Die ethische Pointe wirkt wie die Zutat eines kultivierten Pflichtgefühls, eine literarische Koketterie höherer Ordnung. Denn allzu knapp und kurz

wird die Tugend skizziert, um sich als Eindruck gegen das üppig gemalte Laster durchsetzen zu können. Die erotischen Kreuz- und Querwege aber, die uns Kaiser nachgehen heißt, sind von einer so überaus raffinierten Psychologie, daß sie schon beim geduldigen Lesen oft schwer verständlich bleiben und auf der Bühne den Effekt der sonst so glänzenden theatralischen Komposition lähmen müssen. Dies psychologische Zickzack steht wiederum in einem merkwürdigen Gegensatz zu jener starken Gradlinigkeit, die Kaiser im ‚Gas' als Voraussetzung aller dramatischen Kraft sehr wohl begriffen hat.

Dennoch bleibt auch auf diesen beunruhigenden Mischprodukten ein merkwürdig funkelnder, schimmernder Reiz. Und das in jedem Fall ungewöhnliche Talent Kaisers bestätigt sich vielleicht am allerfrappierendsten in einem kleinen, bisher nicht der weiteren Öffentlichkeit vorgelegten Akt ‚Juana'. Hier ist dem banalsten aller Themen geradezu mit Gewalt ein neuer Reiz entrissen. Enoch Arden!: Der totgeglaubte Mann, der wiederkehrt, findet die geliebte Frau als Gattin seines allerbesten, hingebungsreichsten, treuesten Freundes. Alle Freundschaft versinkt, die beiden wollen sich an den Hals, setzen schließlich einen Giftbecher auf den Tisch, und der, dem die Frau ihn zufällig zuerst reicht, soll trinken. Sie erfährt aber die Absicht und trinkt selbst: „Liebe — die ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde. Freundschaft — bei euch — unter Männern, die ist so selten — man muß sie schützen." Über der Leiche lebt die Freundschaft der beiden wieder auf. Wie in den beiden andern Dramen also ein ‚Frauenopfer', das den Geist über den Brand der Sinnlichkeit triumphieren läßt. Aber in der Wucht dieses Einakters, der ein fabelhaftes Tempo und prachtvolle rhythmische

Zuspitzungen hat, kommt man nicht zu einer prüfenden Besinnung, die die Echtheit des triumphierenden Geistes vor der Masse der ausgebreiteten Sinnlichkeit bezweifelt. Hier freut man sich einfach über das Können und die Kultur dieses ungewöhnlichen Theatralikers. Und diese Eigenschaft bleibt zunächst einmal das Sichere in dem immer noch reizvoll beunruhigenden Problem Georg Kaiser zurück.

5. ERSTARRUNG UND BEWEGUNG.

Wenn man sich zur Aufgabe gesetzt hat, mit der messenden Leidenschaft des Kritikers, (das heißt mit dem Willen durch die vergleichende Auflösung von Kunstformen ein tiefer begründetes Kunstgefühl aufzubauen) die Bewegung der dramatisierenden Kräfte im gegenwärtigen Deutschland zu verfolgen, so hat man damit noch keineswegs die Pflicht übernommen, in die Betrachtung einzutreten eines jeden Werkes, das ein irgendwie namhafter und im Beginn seines Schaffens vielleicht auch dramaturgisch interessanter Autor im weiteren Verlauf seines Lebens produziert. Und zwar eben deshalb, weil es sich fruchtbarerweise nur um die Betrachtung bewegter Kräfte handeln kann, weil ein Problem von Reiz und Interesse sich nur dort bietet, wo die innere Wandlungskraft des Dichters auch sein Verhältnis zur dramatischen Form mit jedem neuen Werk neu und bedeutsam gestaltet, wo der Reichtum des dichterischen Erlebens groß genug ist, um mit jedem neuen Stoff aus der Tiefe erneuten Weltgefühls auch eine wirklich neue Variation dramatischen Schaffens hervorzubringen. Wo aber das Erlebnis des Dichters das immer gleiche bleibt, das sich tyrannisch und eintönig jeglichen Stoff zu totem Dienst unterordnet — statt in eheliche Wechselwirkung mit ihm zu treten — wo der Stil zur Manier erstarrt ist, da hat auch der dramaturgische Kritiker nichts mehr zu suchen, weil zugleich mit dem menschlichen Interesse an dem starr gewordenen Autor das ästhetische Interesse an seinem

einem (wenn auch beliebig oft mit äußerer Stoffveränderung niedergeschriebenen!) Werke, erlischt.

Daraus ergibt sich, daß der dramaturgische Kritiker, dem sein Thema nicht von dem Tageskonsum der Bühnen aufgezwungen wird, sondern der schon mit der freien Wahl seiner Themen den Akt wertender Unterscheidung beginnt, nicht nur auf die ganze ungeheure Masse reindilettantischer und rein theatergeschäftlicher Produkte verzichten darf und muß, die alltäglich durch seine Finger laufen; er darf nicht nur die Produktion der erfolgreichen Kulissenreißer (wenn er einmal ihr Wesen ablehnend dargelegt hat) ignorieren, und ebenso das krampfhafte Fortwursteln von Dichtern, deren Kraft längst erloschen ist und deren Betriebsamkeit sich nun halb ins Dilettantische und halb ins Geschäftliche entwickelt. Die fortdauernde Stückeverfertigung von Sudermann und Dreyer interessiert hier so wenig wie die von Halbe oder Hirschfeld. Auch daß etwa Ernst Hardt immer noch Stücke schreibt ist ein Faktum, für das sich der freie Kritiker, den nicht Zeitungsreferentenpflicht an den Ablauf der Theatergeschäfte schmiedet, nicht mehr zu interessieren braucht. Seit der ‚Gudrun' sind diese schweißvollen Bemühungen, wirkliches Erleben durch literarische Einfühlungen zu ersetzen ihrer hoffnungslosen und schädlichen Art nach wohl endgültig klar. Und da sie späterhin, bei abnehmender Theaterkraft nicht einmal mehr zu äußeren Erfolgen geführt haben, verpflichtet auch Abwehr öffentlichen Schadens nicht mehr zu ihrer Betrachtung. — Darüber hinaus darf der dramaturgische Kritiker aber auch die Beschäftigung mit Dichtern einstellen, die im vierten, fünften und sechsten Werk beweisen, daß ihr ursprüngliches Verhältnis zum Leben, die

Quelle ihrer dramatischen Kunst zwar noch nicht versiegt ist, daß ihnen aber völlig die Kraft der Erneuerung, der fortschreitenden Verwandlung, der Reichtum fehlt, um im inneren Sinne des Wortes wirklich ‚neue' Werke zu schaffen. Es ist kein Grund, sich mit einem ursprünglich reizvollen Stück neu zu beschäftigen, weil sein Verfasser es zum siebenten Male schreibt — zumal sich von selbst versteht, daß es bei diesen Wiederholungen nicht besser, sondern schwächer und immer schwächer wird.

So konnte zum Beispiel, wie mir scheint, für das dramaturgische Interesse schon lange die Produktion Arthur Schnitzlers ausscheiden, auch wenn er in immer neuen Theaterstücken seine leichtsinnige Melancholie, seine schmerzlich unüberlegene Skepsis entfaltet. Die Art, wie er seine Meinung von der Unzuverlässigkeit aller Ideen und Leidenschaften an irgendwelchen Lebensausschnitten zur Geltung bringt, wird notwendig immer schematischer und rhetorischer; das persönlich lyrische Element, die Hingabe an den Menschen tritt in jener Variation französischer Theatertechnik, die er beherrscht, immer mehr hinter die bloß witzige Konstruktion zurück (‚Komödie der Worte!'). Und da er wohl das Zeug, aber nicht die literarische Bescheidenheit hat, einfach einen guten Schwank zu schreiben, so verdirbt er die lustigsten Theatereinfälle durch die lähmenden, verschleppenden Ausbrüche seiner skeptischen Lebensbetrachtung (‚Fink und Fliederbusch'). So wird es in der Folge schwerlich noch nötig sein, in einer fortgeführten Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas auf Arthur Schnitzler zurückzukommen. Zugleich mit Schnitzler kann man noch ein paar seiner Landsleute endgültig verabschieden: etwa Thadeus Rittner, der im Anfang seiner

Bahn eine besondere Note von phantastisch realistischer Kraft aus Schnitzlers melancholischer Erotik zu entwickeln schien, (‚Unterwegs', siehe ‚Neue Wege zum Drama', S. 264), der aber bei recht schwachen und stilunsicheren Stücken zwischen frostigem Witz und banalem Lyrismus gelandet ist. (‚Der Garten der Jugend zum Beispiel.) Auch der Fall Karl Schönherrs kann nun wohl als endgültig erledigt gelten. Daß eine gewisse symmetrische Großzügigkeit seiner Komposition nicht die Folge überlegen bändigender Geisteskraft, sondern die Tugend einer Not, des Mangels an stofflichem Reichtum, an mannigfaltigem Weltbesitz ist — — — darüber kann wohl kein Zweifel mehr sein. Daß einige Erlebnisse, namentlich solche, die zwischen dem Landmenschen und seiner Scholle spielen, bei Schönherr echt empfunden sind, glaube ich noch heute; aber daß die Art wie er diese paar Motive durch rastlose Wiederholungen, Unterstreichungen, Auseinanderlegungen und Gegenüberstellungen theatralisch ausbreitet, sehr grob und schließlich kitschig und unecht wirkt, das möchte ich ebensowenig bestreiten. Bei alldem ist Schönherr mit seinem primitiv richtigem Sinn für Antithesen-Wirkung nicht nur eine gründliche Theaterkraft (der enorme Theatererfolg des ‚Weibsteufel' hat seine durchaus zureichende Begründung!) — — — in seiner groben Großzügigkeit steckt auch etwas im tieferen Sinn dramaturgisch Anregendes. Nur daß etwa ein ausgezeichneter Plakatzeichner immer noch kein Freskomaler ist! Ein Stück wie ‚Volk in Not': erster Akt, der Sandwirt führt alle Männer vom Adlerhof mit sich in den Krieg — — zweiter Akt, alle diese Männer, Vater und Söhne, fallen in dem Kampf: — — — dritter Akt, der Sandwirt kommt allein mit der Todesbotschaft zu den Frauen zurück — — — solch ein Stück

mußte, um mehr wie ‚Florian Geyer' und ein höherer ‚Tell' zu sein, einen mindestens gleich großen Inhalt an lebendigen Motiven in seinen Rhythmus zwingen; es ist aber in Wahrheit viel weniger, weil es seinen großen Umriß beinah leer läßt. Ein ausgezeichnet gemachtes Plakat für die xte Kriegsanleihe übertrifft an monumentaler Deutlichkeit vielleicht den schönsten Rembrandt; aber an künstlerischer Lebenskraft wird es binnen kurzem von der kleinsten Federzeichnung des großen Meisters geschlagen. Und so wird man wohl sich weiterhin mit dieser Papiermaché-Monumentalität Schönherrs nicht mehr beschäftigen müssen.

Aber auch jüngere Kräfte, solche, in denen sich das Leben der nicht mehr impressionistischen, mehr menschengläubigen Generation zu regen begann, solche, die vor fünfzehn oder zehn Jahren Hoffnungen waren, als Neuerer erschienen, sind inzwischen in ihrer Begrenztheit so deutlich und in ihrer Erstarrung so offenbar geworden, daß der Kritiker, der eine Ökonomie seiner Zeit und Kraft als grundlegende kritische Leistung durchzuführen verpflichtet ist! sich die weitere Betrachtung ihrer dramatischen Arbeiten versagen muß. — Frank Wedekind und Hermann Essig sind gestorben; aber der Glaube an eine irgendwie noch bedeutsame Entwicklung dieser großen Talente mußte lange vor ihnen sterben. Frank Wedekind ist verkümmert in der Seelen-Enge seiner sexuellen Monomanie, in der geistigen Wirrnis seiner vom bürgerlichsten Geschäftssinn durchkreuzten grotesken Ideologie der reinen Sinnlichkeit. Nach dem rohen und wirren ‚Simson' und einem von all seinen eigentlichen Kräften verlassenen, unglaublich sinnlosen und dilettantischen ‚Bismarck' kam noch ein ‚Herakles', der in etwas gehaltenerer Form und mit manchen Nachklängen einstiger

Dichterkraft doch nirgends eine Erweiterung des alten Kreises brachte, in dem die Geschlechtlichkeit als einziges Problem diese starke Leidenschaft umherhetzte. Hermann Essig war in seinem Lebensumblick nicht so durch sexuelle Scheuklappen begrenzt wie Wedekind. Er sah den Kampf der Menschen noch mit vielen andern Gewalten als mit denen des Geschlechts; aber alles was er sah, sah er mit einem verzerrten, kranken Blick an. Nicht mit der grandiosen Bewußtheit Wedekinds, sondern mit einer peinlichen Zwangsmäßigkeit liefen ihm Menschen und Szenen, die er mit großem heftigem Temperament ergriff, immer wieder ins animalisch Gemeine, schmutzig Tierhafte — in eine Sphäre, wo mit dem Menschlich-Geistigen auch das künstlerische Interesse einfach aufhört. Und daß dies nicht der gewollte Inhalt, das ja immerhin diskutable Thema einer klar zielenden Kraft war, sondern einfach ein menschliches Versagen und ein künstlerischer Defekt, läßt sich formal an seinen zahlreichen, im Anlauf fast stets imponierenden Dramen belegen: durch die unübersichtliche Wirrnis, in die sie nach kurzer Zeit alle rein stofflich, handlungsmäßig geraten. Diesem bedeutenden Temperament fehlte es zu sehr an organisierendem Geist, als daß man von seiner noch länger dauernden Produktion etwas hätte erhoffen dürfen. — Eine annähernd ähnlich zynische Auflösung alles Ideellen — (er beliebt das Geistige als ‚Metapher' zu bezeichnen) gab Karl Sternheim in seiner Komödie; freilich stammte sein Zynismus nicht aus der dumpfen Unklarheit heftigen Blutes, sondern aus der blasierten Kälte eines nichts als witzigen Kopfes. Karl Sternheim lebt noch; aber seine dramatische Entwicklung und das Interesse an seiner Produktion kann mindestens für ebenso abgeschlossen gelten, wie der Fall

Wedekind oder Essig. Eine Zeitlang zeigten seine Satirspiele ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘ in der Linie ‚Kassette‘ — ‚Hose‘ — ‚Schippel‘ — ‚Snob‘ — ‚1913‘ noch eine gewisse Steigerung im Stofflichen, vielleicht auch in der Intensität. Dann gab er in seinen Dramen wie in seinen Novellen nahezu bloße Wiederholungen, die immer mechanischer und schwächer wurden. Und als er (in der Komödie ‚Perleberg‘) zum ersten Mal etwas Positives zu geben versuchte, und zwischen seine gierigen Philisterfratzen einen wirksamen Träger der Menschenliebe stellen wollte, da tat die banale Rührseligkeit, die romanhafte Blässe dieses lungenkranken Volksschullehrers in ihrer großen Unlebendigkeit erst ganz deutlich die innere Armut und die starre Begrenztheit von Sternheims Talent dar.

Noch andere vor einem halben Menschenalter bedeutsam Neue leben und arbeiten, ohne daß in ihren Arbeiten irgendwie neues Leben zur Betrachtung einlüde oder Hoffnung erweckte. Herbert Eulenberg wird von seinem starken dumpfen Blut in immer engeren Kreisen um ein literarisches Vorbild herumgetrieben. Etwas wie die Übersetzung von E. T. A. Hoffmanns realistisch-romantischem Spuk ins Theatralische schwebt ihm vor. Statt seiner allzu vollblütigen, zu parteiisch geliebten wilden Männer, den monologischen Helden ohne Gegenspielern, schafft er jetzt wesentlich romantisch schwärmende, halbtolle Verächter aller Realität, die ihren Weltschmerz in mehr oder weniger schönen Reden zwischen den mit sehr geringer Sachkenntnis verhöhnten Vertretern der Lebenspraxis umherschweifen lassen. Das dramatische Gerüst wird immer brüchiger, die romantischen Charakterscherze immer gewaltsamer, der lyrische Reiz immer dünner, die literarischen Abhängigkeiten immer größer. (Von Eulenbergs letzter

Produktion hat zum Beispiel ‚Die Insel' etwas reinere Umrisse als der keineswegs bloß im stofflichen Inhalt höchst konfuse ‚Irregarten' und die ganz verkrampfte ‚Nachtseite' — aber dafür ist dieser Umriß einfach von Shakespeares ‚Sturm' durchgepaust und die füllende Lyrik ist bis in die Biegung der einzelnen Satzgelenke hinein von Goethe). Der Liebhaber melancholisch jähzorniger, romantischer Laune wird gewiß noch hie und da eine reizvolle Szene, einen hübschen Moment in Eulenbergs Stücken finden können. Wer auf die Zeichen einer großen Lebensübersicht wartet, vor der das dramatische Kampfspiel neu erstehen könnte, der wird in Eulenbergs Stücken kaum noch zu suchen brauchen. — In einen ähnlichen Kreis scheint Otto Hinnerk festgebannt, dessen ehrliches und starkes, sicherlich viel zu wenig beachtetes Ringen ich in früheren Stadien oft betrachtet habe. Er hat noch unlängst nach mancherlei anderen Versuchen in einer Komödie ‚Bullerungen' das Aufbegehren tieferen Lebensgefühls aus plattester Philisterexistenz mit Wendungen von wirklich tragischer Lustigkeit dargestellt; aber hier wie immer bei ihm werden allzudünn geführte Handlungslinien von einem Übermaß strudelnder Worte ganz verzogen — eine Verwirrung tritt ein, die den Genuß hindert. Hinnerks Kraft ist dichterisch echt und in ihrem Grundwesen auch dramatisch, aber es fehlt ihr an der Lenkung freier Lebensüberschau, um einen bedeutsamen Stoff einfach kräftig durchbilden zu können.

Bei Eulenberg und Hinnerk kann man von Erstarrung freilich nur in dem etwas mittelbaren Sinne reden, daß der unruhige Gang ihres Blutes stets genau die gleiche zitterige Kurve wiederholt. Unmittelbarer wird die Unfruchtbarkeit, die hoffnungslose Eintönigkeit

im Schaffen anderer Romantiker deutlich: Die Romantik ist bloßes Kostüm, mit großem Geschmack ausgewähltes, würdig getragenes Kostüm bei Eduard Stucken. Er schreibt immer noch Gralsdramen, in jenen höchst künstlichen, doppelt gereimten dactylischen Versen. Aber wenn man sich in diesem Weihrauchnebel zu sehen gewöhnt hat, sieht man in seiner Dramatisierung der ewigen Sage ,Tristram und Ysot' als eigentliche Triebkraft, nichts als einen ausgesprochenen Sinn für kräftige Theatereffekte. Und die langen Akte von ,Merlins Geburt' reichen weder an geistiger Größe noch an künstlerischer Kraft auch nur von fern an die monumental einfachen zwei Szenen von Immermanns Vorspiel! Wie bis zum Dilettantischen banal ist es, zwischen Satan und seiner erkorenen Jungfrau eine Liebesgeschichte abzuwickeln, die genau so tränenreich, und so äußerlich ,wirklich' und innerlich romanhaft sich zwischen Ritter Kunibert und seiner Kunigunde hätte zutragen können. Einzelne schöne Momente entschädigen nicht für die Trivialität des Ganzen. Und wenn Stucken gar aus dem Versnebel seines Grals heraustritt, so wird in gleichgültig robusten Theaterstücken völlig deutlich, daß die gemessene Form dieses geschmackvollen Kunstliebhabers als einzigen Inhalt eine recht primitive Sinnlichkeit hegt. — — — Ganz ähnlich ist der Fall Franz Düllbergs, der etwas weniger kultivierte Haltung, etwas ungebärdigeres Temperament, aber gleichfalls eine herzlich uninteressante erotische Sinnlichkeit nachgrade als einzigen Inhalt seiner Produktion deutlich werden läßt. Seine ,Katarinta von Orlanden' ist gewiß ein solide gemachtes Theaterstück; aber von jener aufgewühlten Menschlichkeit, die in seinen ersten sehr dilettantischen Versuchen zitterte, ist rein nichts mehr zu spüren.

Diese schaurige Kette von erotischen Hypnosen, Kindesmord und Bluttaten jeder Art scheint mir, wie jede sinnliche Aufregung ohne geistiges Ziel letzten Endes langweilig und peinlich zugleich. Diese Art von reinem Theatertemperament führt zum Filmdrama, wo sich ja auch nur der Stoff austobt, den kein Wort ins Geistige umdeutet. Ich fürchte, auch für den Fall Düllberg wird man sich künftig nicht mehr zu interessieren brauchen.

Dagegen ist es bei ähnlichem Schein eine andere Sache mit W i l h e l m S c h m i d t b o n n. Das einzige Werk zwar, das dieser in der Grundveranlagung mit Eulenberg, Düllberg und Hinnerk verwandte rheinische Romantiker in den letzten Jahren herausgegeben hat, ist das Wiedertäuferspiel ‚Die Stadt der Besessenen'. Und hier wird auch der dramatisch große Grundkontrast zwischen den anarchistischen Himmelsschwärmern und den Männern der irdischen Ordnung im Strudel einer teils naturhaft starken, teils schwachkünstlichen Erotik verschwemmt. Aber Schmidtbonns Erotik ist hier wie stets von einer zarteren geistigen Schattierung als die Stuckens und Düllbergs; in ihrem Begehren ist stets ein Leiden, ein Leiden an der Welt, das doch nie zu dem beschränkten Hochmut Eulenbergs, der galligen Gedrücktheit Hinnerks führt — — — ein Leiden am Wirklichen, dem stets ein dichterisches Wissen um Recht und Würde des Wirklichen, des ordnenden, beschränkenden, bauenden Lebens draußen innewohnt. Man könnte sagen, daß Schmidtbonns Sinnlichkeit gegenüber der jener andern erstarrten Romantiker eine Schwäche besitzt — — — in der seine überlegene Kraft wohnt! Denn diese Schwäche, diese Unsicherheit stammt von einem Wissen um die Wirklichkeit der Gegenmächte, von einer Sehnsucht nach einer um=

fassenderen, das begehrende Ich und die hemmende Welt ins Gleichgewicht setzenden Lebensschau; mit einem Wort seine scheinbare Schwachheit ist eine tiefere Lebendigkeit, die nur einmal die glückliche Stunde und der günstige Stoff ganz auseinander zu falten brauchte, um reine, tiefe dramatische Wirkung zu entfesseln. Deshalb kann man den Fall Schmidtbonn nicht für abgeschlossen erachten und wird die weiteren Versuche dieses Dichters noch sorgsam beobachten müssen.

*

Mit Schmidtbonn sind wir im Bereich der Hoffnung gelangt, zu den dramatischen Kräften, deren lebendige Bewegung unsern fortgesetzten Anteil fordert. Hier muß mit höchster Ehrfurcht Richard Dehmel genannt werden. Dieses leidenschaftlich ringenden Menschen und großen Lyrikers neuer Versuch, sich die dramatische Form zu erschließen, scheint mir wesentlich bedeutsamer als die mit Bedeutungen übersättigte lyrisch-allegorische Lösung des ‚Michel Michael'. ‚Die Menschenfreunde' haben zwar einen sehr harten, fast schematischen Grundriß: drei Akte in drei Jahreszeiten an drei Vormittagen. Dreimal kämpft der Multimillionär Christian Wach mit seinem Vetter Justus, dem Kriminalkommissar, um sein Geheimnis: hat er einst die Erbtante vergiftet, um das Geld dieses hartherzigen alten Scheusals dem Leben und der Menschheit flüssig zu machen? (Ich glaube nicht, daß Dehmel eine unbedingt klare Antwort geben will; er will uns nur die Erschütterungen und Aufklärungen miterleben lassen, die die bloße Möglichkeit solcher Tat in Menschenseelen auslöst.) Dreimal treten dieselben Episodenfiguren auf als ironischer Ausdruck der immer wachsenden Ehrung der Gesellschaft für die Millionen des großen Wohltäters, dem dabei die Wohltäterei

immer verdächtiger und verächtlicher wird. (Wobei die Kreuzung der ethischen Charaktertragödie mit dem sozialen Satirspiel mir kein Gewinn scheint; der tiefe Einheitspunkt, in dem sich beide verstärken könnten, wird nicht deutlich; im Gegenteil scheint die Skepsis des zweiten Themas das Pathos des ersten, das auf einer tiefen Menschheitsleidenschaft beruht, zu brechen.) Im ersten Akt ist es ein Oberregierungsrat, im zweiten ein Regierungspräsident, im dritten gar ein Minister; im ersten bringt er den Kommerzienrat, im zweiten den Geheimrat, im dritten gar den Adel. Im ersten Akt bringt die alte Anne (die einzige Frau im Stück und die einzige Seele, deren schlichter Instinkt über oder unter dem Problem steht) Rosen, im zweiten Astern, im dritten ein Weihnachtsbäumchen. Das alles hat die absichtsvolle Symmetrie eines alten Holzschnitts: die Figuren auf der grauen Szene sollen sich alle in Schwarz tragen — Schwarz-Weiß-Stil! Die Sprache ist trocken, klar, zuweilen über das theatralisch Faßbare hinaus logisch verwickelt, in der Anwendung eines halb freiwilligen Stotterns für den Helden, von einer seltsamen naturalistischen Symbolik. Das alles scheint überwiegend Verstandesarbeit. Aber in den Zusammenstößen der drei Hauptszenen ist eine wilde Kraft des Gegensatzes, ein Gleichgewicht im Rechthaben der beiden Vettern, die die detektivische ‚Spannung' in eine echt menschliche umsetzt. Hier spürt man dramatischen Blutschlag.

Einen ähnlich starken Schritt in der Richtung auf das Drama oder doch wenigstens auf die theatralisch wirksame Inszenierung seiner Leidenschaften hin hat der Epiker H e i n r i c h M a n n getan. Sein Drama ‚Madame Legros' geht an seelischer Kraft und Bühnengewalt weit über seine früheren Versuche hinaus, in

denen um irgendwelche verzwickten psychologischen Probleme herum Gesellschaftsspiele nach französischem Schema errichtet wurden. Zwar Heinrich Manns etwas blinde Anbetung des in vielem ja wirklich großen französischen Vorbilds wird auch hier lästig, zumal es sich bis ins sprachliche Detail erstreckt. Daß ein deutscher Dichter Sätze schreibt, die einfach schlecht übersetzt klingen: „Ich sagte ihm, daß sie ein totes Kind hatte, es sind kaum vierzehn Tage" — — das ist recht ärgerlich! Aber neben solcher unangenehmen Manieriertheit hat sich Heinrich Mann aus Frankreich auch Form für große revolutionäre Leidenschaft geholt, den fiebernden Schrei nach handelnder Gerechtigkeit, der als sein weltgeschichtliches Wesen in der besten Seele dieses Volkes hinter allen wüsten Verzerrungen der Oberfläche und des Augenblicks gewohnt hat. Von dieser Leidenschaft wird der Kampf der Madame Legros für den Unbekannten, von dem sie nichts kennt als einen Brief und von dem sie nichts weiß, als daß er dreißig Jahre unschuldig im Kerker sitzt, durch drei Akte getragen. Und das rein geistige, das große Abstrakte dieser Leidenschaft, das die schmutzig schlauen Philister (so wenig die sehr witzigen Gestalten Heinrich Manns auf der Bühne wie seine sehr rohen Zuschauer unten im Parkett!) nie zu glauben vermögen, — dies Geistige ist erhaben und hinreißend. Die psychologische Tragödie der Ernüchterung, den Sturz des Gottrausches in die Materie, den Überdruß des allzuteuer erkauften Sieges, dies Judithmotiv hat Heinrich Mann freilich nicht rein auszugestalten vermocht. Dazu fehlt es seinem hastenden Plakatstil, seiner karikierenden Menschenzeichnung an dichterischer Ruhe, Geduld und Hingabe. Aber wenn schon nicht mit vollblütiger Dichtung — wie gut ist es doch, auf unserer Bühne einmal mit einem

Theaterstück zusammen zu sein, in dem ein sehr kultivierter Geist und ein warmes, von der Leidenschaft des Rechts bewegtes Herz zu spüren ist.

Übrigens bewährt sich das epidemische Auftreten zeitgeforderter Stoffe, wie ich es nun schon seit langem im deutschen Drama beobachte, auch an dieser Anekdote aus der Vorgeschichte der französischen Revolution. Madame Legros als Beispiel einer naiven und siegreichen Rechtsleidenschaft hat mitten in dieser greulichen Kriegszeit noch einen andern Dichter zu dramatischer Behandlung gereizt. Der junge Wiener Oskar Maurus Fontana hat den Stoff in seinem ‚Mark' freilich in ein sehr beengendes, modernes Kostüm gesteckt, hat aus der Bastille ein Sanatorium und aus der Tyrannei der Krone einen streberischen Schurken von Arzt gemacht. Das bleibt ganz einfach eine große Verkleinerung, zumal dieser Doktor Mark wirklich nur irgendein herzloser Schuft für uns bleibt und keineswegs zur Monumentalfigur schuftiger Herzlosigkeit wird. In den einzelnen Szenen der befreienden Frau aber, besonders in ihrem Zusammenstoß mit dem recht fragwürdigen Befreiten (eine Szene, die Heinrich Mann vermieden hat), gibt es bei Fontana Herzenstöne, deren unmittelbar lyrische Wirkung über alles hinausgeht, was Heinrich Manns große, rein ideelle Leidenschaft aufzubieten vermag. Der Versuch dieses jungen Wieners, der nach seinen unendlich liebenswürdigen ‚Milchbrüdern' im ‚Studentengeneral' eine Komödie von ernsthafter Qualität geschaffen hatte — der Versuch Fontanas mit expressionistischen Verkürzungen kaltherzig großartig die Tiefen des Gesellschaftskampfes aufzurühren, dieser Versuch ist nicht geglückt, aber die lebendige Fortbewegung einer dichterischen Kraft von wesentlich zarterer, stillerer Art bezeugt sich auch hier.

6. DER KRIEG ALS ‚MOTIV'?

Die ungeheure Bewegung der Zeit spiegelt sich in den Dramatisierungen dieses Kampfes ums Recht nur ganz mittelbar. Je unmittelbarer die stoffliche Beziehung des Dramas zum Zeitproblem wird, um so gefährdeter ist die künstlerische Wirkung. Denn jene durchaus übermenschliche Geisteskraft, die not tut, um parteilos ungerührt mit den Elementen dieser Gegenwart als künstlerischen Stoffteilen zu schalten, um nur nach den Harmoniebedürfnissen des im Kunstwerk lebenden zeitlosen Weltgefühls die zeitgemäßen Einzelheiten heranzuziehen oder wegzulassen — solche göttliche Macht über die aufrührendsten aller Lebensvorgänge, ist keinem Menschen verliehen. — Schon das Drama, mit dem nach mehrjähriger Pause Emil Ludwig wieder hervortritt, ist wohl durch zu unmittelbaren Anhauch der Gegenwart in seinem formbildenden Kern geschwächt. Dieser raffinierte Durchspürer der Weltliteratur hat jetzt eine der herrlichsten Gestalten der Geschichte in seine Höhle geschleppt: den Kaiser Friedrich den Zweiten, den Hohenstaufen. Den Kaiser, in dem sich deutsches und italienisches Blut, orientalische und westliche Konvention so im Gleichgewicht hielten, daß er darüber fast frei wurde von aller Konvention und ungefähr das erste Beispiel einer Individualität, einer unkonventionellen Persönlichkeit im neuzeitlichen Sinne darbot. Den eigentlich dramatischen Reiz dieses weltgeschichtlichen Phänomens, den Kampf, in dem die so entfesselte Indi-

vidualität selbstverständlich mit den großen Konventionsmächten der Zeit geraten mußte — diesen Reiz hat Ludwig kaum verspürt, diesen Kampf jedenfalls nicht dargestellt. Er hat wohl ein paar wunderschöne Szenen geschaffen, in denen der Kaiser durch seine italienischen Gärten schreitet und sein reiches Leben in der Fülle seiner sehr verschiedenen ehelichen und unehelichen Kinder spiegelt; Szenen, in denen Friedrich mit seinem orientalischen Weisen in reinem Gespräch über dem Kampf der Leidenschaften schwebt, — Szenen, in denen am südlichen Feuer des fünfzigjährigen Jünglings die junge nordische Gemahlin sich entzündet, — Szenen, in denen die reizvoll große Persönlichkeit empfunden und abgebildet ist! Aber diesem rein dichterischen Wert gesellt sich kein dramatischer. Dieser große Mensch kämpft nicht mit der Welt, er sieht nur zu, wie um ihn gekämpft wird; und zwar (hier ist der verengende Zeitanlaß zu spüren!) der Kampf deutschen und italienischen Wesens (in einem listenreichen Kanzler und einem blauäugiggraden Krieger nicht sehr originell verkörpert) ist es allein, der herausgehoben wird aus der Fülle von Konflikten, die in Wahrheit diese weltgeschichtliche Gestalt umwittern. Der ganze erste Akt, der, begabt genug! die wüste Rauheit nordischen Junkertums auf der Burg König Heinrichs, des Kaisersohns, darstellt, hat nur diesen stimmungsmäßigen Kontrastwert zu den gesangdurchtönten weiten Gärten von Palermo, in denen der zweite Akt spielt. Für den Kaiser, der hier nur in den verzerrenden Gerüchten unkultivierter Phantasie auftritt, ist der ganze erste Akt dramatisch wertlos, und von solchem Konstruktionsfehler erholt sich ein Bühnenorganismus nicht. Selbst wenn man von dem sehr fragwürdig zeitgemäßen melodramatischen Schluß, da sich Nord und Süd gerührt

die Hände reichen, absieht —: ein Zeitgemäßes, die allzu persönliche Teilnahme eines deutschen Dichters, der im Süden zu leben gewohnt war, hat hier einen gewaltigen Stoff um seine reine Entfaltung gebracht. Dichterische Bewegungskräfte aber, die die Hoffnung auf den Dramatiker Ludwig wach erhalten, sind in vielen sehr reif und ruhig gehaltenen, nur selten noch von der alten Atemlosigkeit der Sprache verwirrten Szenen dieses Stücks zu spüren.

An viel zentralerer Stelle und mit viel mehr unverhüllter Energie berührt Stefan Zweig das große Erlebnis der Zeit in seinem ‚Jeremias'. Den alten Propheten, den Eduard Meyer, der große Historiker des Altertums, mit Recht „die erste faßbare Persönlichkeit der Weltliteratur" genannt hat, macht der Wiener Dichter zum Sprecher all des Jammers, des Grams, der Verzweiflung, die jeder empfand, der mit weiterschauender Phantasie, mit tiefer reichendem Gefühl einsam und verhöhnt inmitten des blutigen Völkerrauschs von 1914 stand und unermeßliches Elend vorhersah. Zum Sprecher — denn Zweigs mächtiges, über 200 Druckseiten füllendes, in 9 Szenen geteiltes Gedicht hat mehr von einem großen „Oratorium" als von einem Drama. Das liegt zum Teil daran, daß Jeremias, von einigen wenigen Momenten abgesehen, eigentlich keine persönlichen Gegenspieler haben kann: sein Partner ist auf der einen Seite der unsichtbare Gott, der ihn ruft, auf der andern Seite die unzählbare Volksmenge, die ihn verhöhnt, steinigt und anbetet, die er warnt, schilt und tröstet. Und die ist keineswegs in einzelne repräsentative Gestalten aufgelöst, sondern in anonymen Chören zum Sprechen gebracht. Zum andern Teil ist aber der mehr rhetorische Charakter auch Folge eines zu unmittelbaren, lyrisch hingerissenen Verhält-

nisses des Dichters zu seinem Thema. Ein Drama, in dem Dichter und Held schlechthin identisch sind, gerät immer aus dem Gleichgewicht. Stefan Zweigs hohe Verskultur, der wir den deutschen Verhaeren und so viel andere köstliche Vermittlungen danken, formt diese großen Sprechszenen meisterhaft. Bisweilen etwas zu meisterhaft, wenn die romanisch geschulte Wortfülle allzu breit hinströmt, wo wir uns nach einfacheren Herzenstönen sehnen, oder wenn ein Bemühen um schlichten Naturlaut uns durch allzu spürbare Absicht verstimmt. Umgekehrt wirken Momente, in denen klagende und anklagende Geistigkeit sich ungescheut entfaltet, naturhaft in höherer Ordnung und somit echt. Das Ganze wird seine Bedeutung als vornehmes Dokument aus der Leidensgeschichte dieser Zeit behalten. In der Entwicklungsgeschichte eines Dramatikers käme es höchstens als Durchgangsmoment in Betracht.

Dramatisch durch und durch dagegen ist Hans Francks Zeitdrama ‚Freie Knechte' und dennoch von der Aktualität des Stoffes her in seinem Lebensnerv bedroht. Mit Hans Franck ist eine sehr bedeutende, im Innersten dramatische Kraft in einer so langsamen, zähen Entwicklung, wie sie dem von Grund aus norddeutschen Charakter dieses Dichters entspricht. In Hans Franck lebt heute nicht nur Hebbelscher Geist als literarischer Einfluß, sondern Hebbelsches Blut als innerster Rhythmus fort. Er ist im innersten Kern das was Hebbel war: eine gefährlich dialektische und zugleich eine versonnen idyllische Natur; und seine Sprache reißt deshalb eine Fülle wirklich gesehener und gefühlter Bilder immer wieder in große kämpfende Spannungen hinein. So war auch die Hebbelsche Sprache; nur scheint bei Franck alles noch heftiger, gesteigerter, seine Bilder noch impressionistischer hingestrichen,

seine Antithesen mit noch längerem Atem hingestürmt. In diesem Stil hat er unlängst die ‚Godiva'=Legende zu einem starken Kampfspiel des männlichen mit dem weiblichen Reinheitsideal ausgestaltet, und in diesem Stil aber mit noch nie vorher erreichter Kraft bringt er jetzt in einem durch und durch von innerster Leiden=schaft belebten Gedicht den furchtbaren Schmerz unserer Tage zu dem reinsten dramatischen Ausdruck, der heute möglich ist. Nur scheint mir, daß ein völlig reiner Ausdruck hier eben nicht möglich ist.

Francks Dreiakter spielt unter niederdeutschen Bauern, die er völlig aus seinem Blute zu speisen vermag. Um Leib und Seele des (nach zwei schon schrecklich hin=geopferten) letzten Sohnes kämpft die Mutter mit dem Vater. Die Mutter als die Trägerin unmittelbar einfachen Naturgefühls lodert in verzweifelter Anklage wider die Gewalten des Krieges zu einer Fackel des Wahnsinns senkrecht empor — ersticht schließlich den Gendarmen, der ihren Letzten ins Heer abholen will. Über sie aber wächst der Vater als der männlich überpersönliche, auch Natur überwindende Geist, der die Heiligkeit des Opfers an sich zu begreifen vermag:

„Frag nicht: Warum? Kann keiner Antwort sagen.
Frag nicht: Wofür? Wiegt nichts dein Opfer auf.
Gib, um zu geben. Opfere, um zu opfern!
Ich bin es, der dir das gebietet. Ich,
Dem jedes Wort in einer Wunde wühlt,
Der, Herr und Sklave, Knecht und König, Sohn
Und Vater ist in einem; nur ein Hauch
Von einem Hauch, im Wehn der Ewigkeit!
Und doch ein Mund für Gottes Sturmwindstimme;
Der — nur ein Staubkorn — auf= und niederwirbelt,
Und doch als Welt in ewigen Bahnen läuft,
Gezeugt von jener Schöpfer=Vaterkraft,
Die ihren eingeborenen Sohn am Kreuz

Geopfert hat, um Leben aus dem Tod
Zu ernten — ich — ich bin es, der gebietet:
Gib, Mutter, hin, was nicht für dich und mich,
Nicht für sich selber, was für ein höher Leben
Als: leben aus deinem Schoß geboren ward.

Wie hier mit vollkommenster Einfühlung Vaterrecht und Mutterrecht im Gleichgewicht gehalten sind, das ist ganz dramatisch, und wie hier Aktuellstes ins Zeitlose erhöht ist, das ist ein Beweis großer Dichterkraft. Und doch, scheint mir, kann diese Erhöhung nicht rein gelingen: Denn wir müssen bei Franck an diesem unseren Krieg, nicht an das Wesen des Kampfes überhaupt, denken. Dann aber liegt es so: Wem das kriegerische Nationalgefühl etwas Selbstverständliches ist, für den ist die empörte Mutter nur eine wirklich Wahnsinnige, also nicht menschheitlich und repräsentativ, nicht tragisch — ein Krankheitsfall. Wer dagegen den ganzen Kriegswillen als eine ungeheure Krankheit der Gesellschaft empfindet, der wird die kriegbringenden Gewalten nicht mit hingebendem Opfersinn verehren, der wird hier irdisch Schuldige finden, gegen die Empörung höhere sittliche Pflicht wäre. Er wird der Mutter einfach recht geben. Im Stoffkreis des gegenwärtigen Lebensproblems ist dies Problem nicht zum tragisch Zeitlosen zu erhöhen, nicht unserer leidenschaftlichen Parteinahme zu entrücken. So scheint mir Francks Drama im Innersten brüchig, aber es bleibt dabei eine Talentprobe allerersten Ranges; es bleibt die Gewähr, daß sich hier eine dichterische Kraft entfaltet, von der wir nun bestimmt für unser Drama etwas ganz Bedeutendes erwarten dürfen.

Eine wesentlich unreifere Kraft als Hans Franck aber konnte doch das Zeitproblem in eine geistige Tiefe verfolgen, wo jeder Widerspruch aus dem Aktu-

ellen aufhört: hier vor allem liegt die außerordentliche dichterische Bedeutung der Passion in vierzehn Stationen ‚Das letzte Gericht' von Julius Maria Becker. Dieser hochbegabte junge Dichter unterscheidet sich von den zahlreichen kriegserschreckten Poeten des dramatischen Jugendstils (an die er nur in gewissen formalen Unreifheiten erinnert) nicht nur durch die Fülle von Eingebungen einer wirklichen Dichterphantasie und durch eine noch von gedanklichem Übereifer gekreuzte, aber zu Innerst bildkräftige Sprache — vor allem besitzt er eine geistige Leidenschaft, einen radikalen menschheitlichen Ernst, der ihn weit über das konfuse Geschrei der bloß nervös gewordenen dramatischen Jungen hinausführt, und der sogar das gefährlich Aktuelle in Francks dramatischer Formulierung zu überwinden vermag. Denn seinem Helden, der (im unverkennbaren Stil eines Strindbergschen Mysteriums) die einzige eigentlich lebende Figur seiner Dichtung ist, diesem ‚Ossip Gunarow' ist die Kriegserfahrung nur ein entscheidender Ausgangspunkt allgemeinster Welterfahrung. Das Kriegsunglück erscheint hier keineswegs als letzter Ausdruck unentrinnbarer Schicksalsmacht; der Held nimmt es als Ausfluß mörderischer Selbstgier und empört sich wider die Kriegsgewaltigen. Aber dann entdeckt er freilich in seinem Empörerwillen wiederum selbstische Gewalttätigkeit, der er entflieht, — und so Stufe für Stufe bis zur letzter weltauflösenden Entselbstung. Ins Zeitlose mündet das Kriegsproblem wirklich erst, wenn es metaphysisch vom innersten Menschenkern bis zum Ende unserer Menschenwelt verfolgt wird. Wie Becker dies tut, indem er seinem Ossip Gunarow einen spukhaften Zwillingsbruder Leonid auf den Weg gibt, der ihm auf all seinen Stationen der Entselbstung

wieder mit dem höhnischen Behauptungswillen des eigenen Ich entgegensteht, das ist eine so großartige Erfindung, wie sie kein einziger unserer expressionistischen Jünglinge sonst gemacht hat. Daß freilich dieser Ossip, dieser Revolutionär — um an Aktuelles anzuknüpfen oder vielleicht um noch viel Aktuelleres zu verhüllen, — ein Russe ist oder vielmehr sein soll, das schädigt das Gedicht künstlerisch, indem es dem offenbar sehr deutschen Autor die Sicherheit der Lokalfärbung raubt. Aber wenn diese und andere Schwächen auch der außerordentlichen Bedeutung dieses Passionsgedichtes als Talentprobe kaum Eintracht tun — ein Drama ist es nicht. Die letzte dramatische Möglichkeit oder Unmöglichkeit des großen Gegenwartsstoffes bezeichnet Hans Francks Antithese. Sie reicht nicht bis ins tragisch Zeitlose. Dorthin führt nur der rein innerliche Weg der Selbstaufspaltung, den Julius Maria Becker gegangen ist, — wohl dramatische Mittel benutzend, aber doch mit den phantastischen Lyrismen seiner Passionsszenen den eigentlichen Boden dramatischer Menschengestaltung ganz verlassend.

Eine lyrische Vision verwandter Art — an Tiefsinn diesem ‚Letzten Gericht' nicht ebenbürtig, aber an stilistischer Reife überlegen — ist Karl Hauptmanns Tedeum ‚Krieg'. Das Merkwürdigste dieses Gedichts ist es vielleicht, daß es tatsächlich 1913 aus einem Vorgefühl des Entsetzlichen geschrieben wurde. Hier hat dichterische Phantasie schon alles durchlitten, was stumpferen Sinnen kaum die blutige Wirklichkeit von vier entsetzlichen Jahren einbringen konnte. Gibt es doch heute immer noch Menschen (und leider auch solche, die die Möglichkeit zur öffentlichen Benutzung der Menschensprache haben), für die ‚Krieg', ‚Heldentum', ‚Opfertod', ‚Verzweiflungskampf' großartige un-

vorgestellte Schlagworte sind, billige Wortrausche vom sicheren Schreibtisch her! Karl Hauptmann hat schon vor aller Erfahrung bis zur dichterischen Faßbarkeit tief gefühlt, welch namenlose Verwüstung alles menschlich Hohen und naturhaft Gütigen das Wort Krieg einschließt. Aus diesem erschreckten Gefühl ist seine Dichterkraft in vier Szenen voll wirbelnden Traumspuks so stark und frei geworden, wie sonst nirgends. Die Bilder, mit denen hier das nahende Unheil, die wachsende Vernichtung, die Auferstehung des Lebens aus der Wüste gezeichnet werden, sind ihm vielleicht so dichterisch rein gelungen, wie noch nichts, weil sie keinen eigentlich dramatischen Ehrgeiz mehr haben. Jenes Abschweifen der Phantasie, das Karl Hauptmanns eigentliche Dramen mit Dilettantischem bedroht, — in diesen bloß stimmungsmäßig geeinten Szenenphantasien ist es ein Stilprinzip. Spukhaft wie hier der ‚europäische Rechenmeister' von den gepanzerten Erzengeln, die ‚Großmachtstiere' von den ‚scheusäligen Gestalten', der ‚ausgebrochene Staatsphantast' vom Zug der Krüppel abgelöst werden — — so spukhaft sind uns die Erscheinungen dieser Jahre ineinandergeglitten! Und schachernde Rentner, wehklagende Propheten, grobe Portiers, sterbende Jünglinge und verängstigte Weiber spukten dazwischen. — Nicht nur als zeitgeschichtliches Dokument wird diese ergreifende Vorklage der kriegsgequälten Menschheit leben bleiben. Hier ist reife Dichtung.

7. „WINTERBALLADE" ODER „ÜBER DIE GRENZEN EPISCHER UND DRAMATISCHER DICHTUNG".

Wenn Karl Hauptmann sein reinstes szenisches Gedicht in größter Entfernung vom eigentlich Dramatischen gelang, so führt Gerhart Hauptmanns letztes Werk besonders tief ins Wesen des Dramatischen hinein.

Hauptmanns ‚Winterballade' bietet für den, der klare Erkenntnis und volles Gefühl der dramatischen Kunst sucht, einen ganz besonderen Anreiz zur Betrachtung. Oft nämlich kommt es vor, daß große epische Kunstwerke von roher Hand zu Theaterstücken eingestampft werden; und daß die großen dramatischen Meisterwerke aus der Umformung primitiver epischer Gebilde hervorgehen, ist sogar die Regel in der Geschichte des Dramas. Das ganz seltene aber ist das, was bei Gerhart Hauptmanns „Winterballade" geschah: daß ein großes, in sich vollendetes episches Kunstwerk Anlaß wird zum Bau eines dramatischen Kunstwerks gleichen Ranges. So nämlich liegen die Dinge durch die Beziehung der jüngsten Hauptmannschen Schöpfung zu Selma Lagerlöfs Meisternovelle ‚Herrn Arnes Schatz'. Und sehr vieles, was man der dramatischen Dichtung zum Vorwurf gemacht hat und was ihr wohlweise Rezensenten an Abweichung von der Erzählung tadelnd vorgerückt haben, zeigt für eine reifere Besinnung und ein tieferes Gefühl von dramatischer Kunst gerade, wie stark und lebendig in Gerhart Hauptmann die Gesetze seiner

Kunstform wirkten und wie tief innerliche Abweichungen das geistige Wesen dieser Form erzwingt. Denn daß die Aufnahme einer bestimmten Kunstform bereits eine geistige Entscheidung ist — ein Weltanschauungsakt, dessen Wesen alsbald in der Behandlung jedes Stoffteils bemerklich werden muß, das ist die erste und entscheidende Einsicht, die es zu gewinnen gilt.

Die Schwedin Selma Lagerlöf ist nicht nur die genialste, sondern vielleicht überhaupt die einzig wirklich geniale Frau, die heute in Europa dichtet, die einzige, die aus einem unerschöpflich tiefen, sich an jedem Stoff in neuer Herrlichkeit entfaltenden Lebensgefühl schafft. Diese tiefste Selbständigkeit des Genies schließt nicht aus, daß sie auf einer Tradition fußt — auf der großen epischen Tradition Skandinaviens, die Christian Andersen, der Märchendichter, geschaffen hat, — Andersen, der zuerst den melancholisch heiteren Tonfall besaß, in dem die geträumten Welten mit selbstverständlichstem Realismus, die Realitäten mit einer leise unwirklichen Phantastik behandelt werden. In dieser nordischen Melodie des realistischen Märchens erzählt nun auch Frau Lagerlöf ihre wundervolle Geschichte von dem furchtbaren Mord, den wüste schottische Söldnerführer an dem greisen Pfarrer Arne und seinem ganzen Hause begehen, um seinen Schatz zu rauben, und von der gespenstischen Rache, die der Geist der kleinen mitermordeten Enkeltochter Berghild vollzieht; der wird von den Toten entsendet und gesellt sich dem armen Mädchen Elsalil, das die Mordnacht überlebte und zu dem der Schotte Archibald dann in eine Beziehung verzweifelten Liebeshasses gerät. Die künstlerische Einheit von Tat und Rache liegt nicht im Menschlichen — das ja schon das wunderbare Wirken der Toten durchbricht; diese Einheit liegt wie stets beim Epischen,

in dem Gefühl des dargestellten Weltganzen, und zwar hier (dem Stile des skandinavischen Realmärchens gemäß) im Gefühle einer Welt, deren Harmonie den schwersten Erschütterungen durch Menschlichkeiten ausgesetzt, in ihrem wunderbar geahnten Ganzen aber unzerstörbar ist. Deshalb spielen mit vollkommen epischem Recht bei Frau Lagerlöf die wichtigste Rolle nicht die Menschen; das erste und letzte Wort hat die Natur — der nordische Winter, aus dem die entsetzliche Tat und auch die Rache aufsteigt: Deshalb macht den Anfang die Stimmung der ‚Weißen Ebene', auf der sich der Mensch „wie ein ganz geringes und kleines Gewürm" vorkommt. Und die erste Kreatur, die den bevorstehenden Mord wittert, die zu heulen beginnt, als der Fuhrmann Toarin sich mit ihr dem Hofe des Pfarrer Arnes nähert, ist kein Mensch, sondern ein Tier, ein kleiner Hund. Deshalb macht den Schluß wiederum die Natur: das Gericht vollzieht sich, in dem das gefrorene Meer das Schiff mit den flüchtigen Mördern festhält, bis sie die Rache ereilt hat, und sich dann plötzlich öffnet, um den Schiffern die Fahrt freizugeben. Deshalb ist der ganze Weg zwischen diesem Anfang und diesem Ende durch eine Fülle stärkster landschaftlicher Stimmungen geführt: aus dem Mondenschein steigt der rächende Märchenspuk auf: die tote Freundin, die sich nun der kleinen Elsalil gesellt und die in einer Reihe wundervoll erfundener Episoden, das lebendige Mädchen zur Erkenntnis und zum Verrat des Mörders, der sie die Lebende ehrlich liebt, antreibt, — bis Elsalil auf der Rathaustreppe, von Archie getragen, die Speere der Wache, die schon dem Schotten auflauern, auf ihre Brust lenkt, damit sie ihm nicht als Schild diene. Wie dann Archie, doch noch einmal entlaufen, mit der Toten im Arm über das Eis flüchtet zu den Gefährten, wie

die staunen, daß er das arme Schiffermädchen mit sich nach Schottland entführen will, wie sie schließlich entdecken, daß die Braut eine Tote ist, — das ist als Abschluß der in die größere Erzählung eingebetteten Herzensgeschichte Elsalils ein Epos im Epos, eine Ballade, — deren bezwingendste Kraft wieder aus der Naturstimmung, dem Sturm über der Eisfläche, wächst. So führt der Weg der Märchenerzählung von der verschneiten Heide über die Mondscheinlandschaft und das klirrende Eis zum befreienden Wellenrauschen.

Dem gegenüber steht für den Dramatiker zunächst einmal ganz äußerlich fest, daß er nicht mit dem wunderwirkenden Naturganzen arbeiten kann, weil sein einziges Material die Zwiegespräche miteinander ringender Menschen sind. Dies besagt aber sogleich, da es in der Kunst so wenig wie in der Natur ein Innen und Außen gibt: jedes Weltgefühl, das einen Dichter mit zureichendem Grund die dramatische Form wählen heißt, gilt nicht dem wunderbaren Naturgewebe, sondern sucht den göttlichen Mittelpunkt ausschließlich im Menschen selber. Oder mit Hebbel zu reden: Der Dramatiker will nicht die märchenhaften Brücken betreten, auf denen das Schicksal von außen ins Menschenleben einzieht — sein Schicksal „entsteigt einzig der menschlichen Brust". Für Gerhart Hauptmann kommt es deshalb (ich gebrauche sein eigenes Wort) in diesem dramatischen Gedicht darauf an, zu zeigen, „wie ein Mensch durch eine ungeheuerliche Tat sich selbst von innen heraus zerstört". Erst bei ihm wird das Landschaftserlebnis, das bei der Lagerlöf durchaus den innersten Gehalt des Bildes bedeutet, zum bloßen Stimmungsrahmen. Und das gespenstische Element, auf ein Mimimum herabgedrückt, gleicht, um noch einmal Hebbels Motto zum Gyges zu bemühen, jenem „Regen=

bogen, der minder grell als die Sonne strahlt in gedämpfterem Licht" und der nur als funkelnder Glanz über das eigentliche Bild gespannt ist.

Gerhart Hauptmann ist mit diesem Werk von dem alten innerlichsten Wesen seiner Kunst keineswegs weit entfernt; viel weniger weit, als er es etwa im ,Bogen des Odysseus' oder im ,Ketzer von Soana' war, in dem eine hellenisch erdgläubige Stimmung sich hervordrängte. Hier aber herrscht jener alte christliche Geist, der in den Webern herrscht, der im ,Hannele' wie im ,Florian Geyer', im ,Michael Kramer' wie im ,Emanuel Quint' gewaltet hat; der Geist des vergöttlichenden Leidens, der Geist, der das Große, Ewige der Menschen, die Seele, nicht in Bewegungen und Taten der Erdbeherrschung entfaltet sieht, der aber aus dem Leid, wenn es die sinnliche gottfeindliche Erdennatur bis auf den Rest zerreibt, den heiligen Funken herausspringen sieht, — den Funken, der das dennoch Göttliche in jedem Menschenwesen gewährleistet. Wie der Tod aus dem armen Hannele und dem buckligen Arnold Kramer, der Untergang aus dem dumpfen Fuhrmann und dem ritterlichen Bauernführer, wie die freiwillige Lebensflucht aus dem in Schmutz versinkenden Maler Schilling die göttliche Seelenkraft frei macht, so soll hier — und dies ist vielleicht eine äußerste Steigerung des alten Hauptmannschen Grundmotivs — im Mörder, dem Manne, den sein wildes Blut schrecklichster Verbrechen fähig macht, göttlicher Kern offenbar werden durch die Macht des Gewissens, die ihn zerreibt — die ihn richtet, gerade während seine praktische Klugheit aufs Glücklichste jeder äußeren Verfolgung trotzt. Damit ist der vollkommen veränderte Standpunkt gegeben, von dem aus sich nun jede Einzelheit des Stoffes für den Dramatiker anders gestaltet als für den Epiker.

Der einzige Kunstfehler, der für mein Gefühl diesem dramatischen Bau anhaftet, liegt darin, daß der Anfang, vom Epischen noch nicht abgerückt genug, zu sehr im balladisch Stimmungshaften verankert ist. In der Eingangsszene, die mit einem schaurigen Ruck die drei messerschleifenden Mordgesellen hinter dem Scheunentor im Schnee enthüllt, hebt sich die Gestalt des Sir Archie nicht mit jener Deutlichkeit aus der Gesamtstimmung hervor, die ihre dramatische Mittelpunktsstellung erfordert. Zu flüchtig wird angedeutet, daß er melancholischer Anwandlungen fähig, minder skrupellos robust als seine Gesellen ist — daß er im Gegensatz zu ihnen noch jenes Gute in sich trägt, an das sich nach Hebbel allein „im Innern des Verbrechers die Strafe anheften" kann. Wenn nun die theatralisch großartig getürmte Mordszene kommt, ist unser menschliches Interesse, für diesen Sir Archie noch nicht wach genug, die Wirkung des Vorgangs deshalb eine allzu kraßstoffliche. Der große Monolog am Schluß der Mordszene, in dem bereits die Verwirrung und Zermürbung des Mörders beginnt, dieser Beginn der eigentlichen Tragödie, findet uns nicht vorbereitet genug. (Obschon es bereits ein wesentlicher Zug ist, daß Sir Archie bei Hauptmann zögert, daß er Berghild in einer erotisch menschlichen Anwandlung retten möchte und erst von der Mordentschlossenheit der Kumpane gehetzt, lieber selbst zustößt; die Lagerlöf deutet an, daß gerade Archie die Flehende tötet, die die andern schonen wollten). — Nachdem aber erst einmal der dramatische Grund gewonnen ist, beginnt Gerhart Hauptmanns Meisterschaft. Zunächst die wichtigste und genialste Neuerung des Dramatikers: Ein Sohn des alten Arne wird auf die Szene gestellt, der Pfarrer Arnesohn „ein wilder hünenhafter Mann", in dem viel mehr altes Wikingerblut

als christlicher Geist lebt, der nun der eigentliche Gegenspieler Archies wird, der Träger des irdischen Rachegedankens — jener Rache, die scheitern soll, der bei aller verzweifelt tobender Bemühung der listig glückliche Verbrecher immer wieder entgeht! Denn daß die Rache nicht von außen kommt, daß rein innere Mächte in Wahrheit strafendes Schicksal bringen, das ist eben das eminent dramatische Thema des Gedichts, und deshalb ist Pfarrer Arnesohn gerade in der Vergeblichkeit seines Handelns eine so wichtige Gestalt, eine so großartige Erfindung des Dramatikers. Denn großartig wird nun gestaltet, wie alle Mittel der äußeren Rache versagen, während der innere Henker Sir Archie hinrichtet — der Henker, den er schon am Schluß jenes ersten Monologs herbeisehnt. Das Ende muß schon im Beginn jedes echten Dramas offenbar da sein; nicht Überraschung, Entfaltung ist die dramatische Kunst.

Von nun an ist die dramatische Konzentration auf die allein wichtige Gestalt höchst vollkommen. Keine spukhafte Rächerin verfolgt Archie, er sieht nur in die ähnliche Pflegeschwester die geliebte und gemordete Berghild hinein. Und diese Pflegeschwester wird nun nicht, wie bei der Lagerlöf, die mit besonderer Ergriffenheit in ihrem Zwiespalt nachgefühlte Heldin einer Ballade; sie stirbt auch nicht schließlich wie in der Erzählung, sich dem Rachegedanken weihend, gegen Sir Archie; im Drama ruft sie, als man bei ihr den Mörder entdeckt, die Schotten zu seiner Rettung herbei. Und da sie niemals in den Mittelpunkt unseres Interesses trat, so können wir zum Schluß auch ganz nebenbei und andeutend erfahren, daß Sir Archie sie auf der Flucht wohl in einem Anfall seines irren Verfolgungswahns erwürgt hat. Das ruckweise Zusammenbrechen

dieses Geistes, von dem auch ritterlich stolze Züge uns in mancher wichtigen Wendung nahegebracht werden, ist indessen das Kernstück des dramatischen Vorgangs, und wie dies der Organismus dieser Form bedingt, zugleich die besonders wirksame und reizvolle Aufgabe für einen großen Schauspieler. Schließlich das Ende, Ziel und Sinn jedes dramatischen Gefüges! Nun in vollkommenstem und bewußtestem Gegensatz zum Epos: Die Natur versagt durchaus, tut keinerlei rächende Wunder, sie erfaßt die Mörder so wenig wie die irdische Justiz, so wenig wie Pfarrer Arnesohns glühendes persönliches Rachegelüste. Ungehindert, höhnisch, waffenklirrend ziehen die schottischen Gesellen davon, und nichts Äußeres könnte Sir Archie hindern, ihrem ‚Komm mit uns' zu folgen. Da aber bricht aus seiner wahnsinnzerrütteten Leiblichkeit der göttliche Funke: Das selbstgewählte Henkersschwert zuckt, seine Seele wird übermächtig über die Sinnenwelt mit einem ungeheuren ‚Nein'! In diesem ‚Nein' bricht er zusammen „wie vom Blitz getroffen und stirbt". Und da fühlt Pfarrer Arnesohn, daß ihm sein Feind nicht nur äußerlich entgangen ist, daß auf diesem furchtbaren Wege wiederum Gott in der Kreatur gesiegt hat und daß, „als sich dies ungeheure Nein gebar aus eines Menschen Seele", der Mörder Archie ein Entsühnter, ein Überwinder wurde.

So ist in einer für das Wesen beider Formen höchst aufschlußreichen Weise durch tiefe und in fast jeden Punkt eingreifende Veränderung ein Stoff aus einer vollkommen epischen Fassung in eine kaum minder vollkommene dramatische überführt worden. Das Grundgesetz der Veränderungen war die äußere und innere Vermenschlichung alles Geschehens. Einen einzigen Vorgang übernatürlicher Art hat Hauptmann beibehalten.

und ihn hat er (übrigens auch noch an der Grenze des psychologisch Möglichen: der Fernwirkung des Ahnungsvermögens) in Regenbogenhöhe, ins seelisch Sinnbildliche gerückt: Das Schleifen der Mordmesser, das die greise Gattin des Pfarrer Arne über viele Meilen hinweg hört. Dieser unheimlichste Satz der Erzählung „Warum sie auf dem Hof von Branehög sich lange Messer schleifen?" ist der einzige, den Gerhart Hauptmann wörtlich übernommen hat. Aber dies Messerschleifen wirkt bei ihm nicht als etwas unheimlich Unbekanntes, vielmehr ist es vor unsern Augen in der allerersten Szene geschehen, und da ist es uns vorgestellt worden mit den Worten: „Dies Zischen klingt, als ob die alte Schlange im Paradiese zischte." Und später meditiert der furchtloseste, unempfindlichste der Mörder, der sternengläubige Douglas beim Meteorfall in der Winternacht: „Der Teufel selber steht am Schleifstein; wild fahren die bösen Sterne durch die Nacht." — So wird dies unheimliche Geräusch des sich bereitenden Mordes zum Sinnbild alles Bösen, Wilden, Blutigen, das verwirrend, zerstörend, vernichtend in die Menschennatur einbricht, und dem sich unter tragischem Schmerz und Opferqual immer wieder der göttliche Geist entringt.

ZWEITER TEIL

VOLLENDETE

ERNST VON WILDENBRUCH.

(Bei seinem Tode, 15. 1. 1909.)

Diesen Dichter habe ich geliebt. Freilich nicht so, wie wir erhabenere Blutsverwandte unter den Dichtern lieben; nicht so wie unsre unheimlichen großen Freunde, unsre unvermerkten Erzieher, die uns mit ihren Nerven fühlen machten und uns erst so zu Herren unsrer — unsrer eigenen Sinne erwachsen ließen. Nicht wie jene unsichtbar Nahen, die treibend im Innern unsrer Seele sitzen und uns etwas bedeuten wie Ziel und Herkunft zugleich, wie diese an magischen Kräften Reichen — so nicht. Hell, abstandsklar, sichtbar war mir das Wesen dieses Dichters, und wie ein fremdes, aber freuendes Schauspiel sah ich sein Wirken an und mußte den Spieler lieben, der mit soviel Lust und Kraft und unverwüstlicher Freudigkeit sein Spiel spielte. Wie man als Knabe wohl mit verhaltenem Atem einem Wettlauf folgt und mit jubelndem Schreien sich befreit, wenn der Sieger dem Ziel zuläuft — ein Unbekannter um gleichgültigen Preis, aber ein Läufer und ein Sieger! — so, mit solcher Knabenfreude bin ich oft dem Leben dieses Mannes gefolgt. Und seltsam oft war in meiner Freude etwas wie lächelndes Erinnern an jüngere Jahre — und doch war er ein Menschenalter früher geboren als ich.

Ich habe diesen Dichter geliebt. Obwohl ich in einer Generation aufwuchs, deren ältere Führer nur Spott und mitleidiges Lachen für sein Werk hatten, und deren Zugehörige sich meist schon nicht mehr die Mühe machen wollten, es kennen zu lernen. Sie sahen nur, daß er von

Dingen sprach, die unserm Geschlecht abgetan und gleichgültig schienen, daß er Worte benutzte, die unsern mißtrauischen Ohren leer oder zweifelhaft geworden waren. Aber ich empfand, daß er die Leidenschaft des Sprechens besaß, den Furor in der Wortfügung, ohne die unsre neuern Dinge nie siegreich, unsre tiefern Worte nie mächtig werden können. Ein Feuer war in ihm: das Feuer eines Glaubens — wenn auch ein Kinderglaube. — Ich gehöre freilich nicht zu den hochkultivierten Zeitgenossen, denen die Idee des Deutschtums, wie sie Wildenbruchs Horizont umgrenzte, an sich kindisch ist. Ich bin antiquiert genug, Gefühle der Verehrung und Dankbarkeit für die Nation zu hegen, in deren Natur- und Kulturgeschichte meine seelische Existenz tausendfach gegründet ist; ich finde es nicht einmal anständig, die deutsche Sprache wesentlich zu gebrauchen, um zu beklagen, daß man nicht in Paris geboren ist. Ich glaube sogar, daß ein kulturfähiges und kulturwilliges Volk, dessen nationale Entwicklung ernsthaft gefährdet ist, nichts Wichtigers zu tun hat, als sich nationale Freiheit zu erstreiten. Denn der Weg zum Kulturmenschen führt in der Geschichte nur durch die nationale Gesellschaft. Aber dies ist ein Problem, das für uns Deutsche schon die Großväter in höchst dankenswerter Weise gelöst haben, wenn anders die politische Formation die unentbehrliche Krönung des nationalen Baues ist. Wenn nan aber auf die geistigen Fundamente den entscheidenden Wert legt, so ist schon vor vier Generationen die freie Entwicklung deutschen Lebens gesichert worden. Nun scheint mir der Wert dieses Errungenen eben, daß wir mit dankbarer Sicherheit das selbständig wachsende Leben einer Nation im Rücken spüren und den freigewordenen Blick vorwärts richten können, der Fülle neuer, drängender

Aufgaben, unabweisbar drohender Probleme zu. Wildenbruch blickte stets verzückt hinter sich. Er war ganz wie der Knabe, der sich nur geschichtlich begeistern, nur die Ideale von vorvorgestern stürmisch nachempfinden kann — in den Tagen, ehe er zum Manne wird, ehe sein Blick sich schärft für die Ideen von morgen, ehe ihm die Kraft wächst, über alles Erfüllte hinaus neuen Erfüllungen nachzustreben. Die Lust und Kraft des Mannes hat Wildenbruch nie gekannt; sein Blick sah nie Zukunft; was er vor sich hatte, war nichts als bunt vorgespiegelte Vergangenheit. Er besaß nicht kulturelle Produktionskraft. Er war (obschon im Sinne des Tages ein liebenswürdiger Liberaler) im tiefern Sinne erzkonservativ. Aber (dies wird immer verwechselt): nicht konservativ wie ein habgieriger Junker, dessen gutes Geschäft das Halten beim vergangenen Ideale ist — sondern konservativ wie ein Knabe, dem die Vergangenheit nichts gibt als den Stoff zu seinen Träumen und Spielen und dem sie deshalb (wie sein Spiel!) heilig ist. Der Jüngling wird mit dem Erwachen selbständigen Seins ein Revolutionär. Wildenbruch blieb auch mit sechzig Jahren im Knabengeist. Darum haben mir die Inhalte seiner Kunst nach meinem achtzehnten Lebensjahr nichts mehr bedeuten können. Aber der Rausch, die Kraft, das Glück seines Kinderglaubens haben mir etwas bedeutet, diese ungebrochene Hingabe der Seele, dieser rasende Wettlauf der Begeisterung! Gewiß, für Tiefersehende und Weiterlangende ist es unendlich viel schwerer gemacht, als es für Wildenbruch war — und doch, „dies volle, von einer Empfindung volle Herz", es muß ihr eigen werden, wenn sie über das neue Land so schreiten wollen wie Wildenbruch auf seinem altvertrauten Boden. So sicher, stolz und froh muß ihr Schritt sein!

Man kommt nicht ins Himmelreich der Poesie, ohne in seiner letzten Form ein Kind zu sein. Und keinem wird sich die Märchenwelt der Bühne je zu eigen geben, der ihr nicht mit der ganzen Gefühlsfülle und der Spielleidenschaft des Kindes entgegenkommt. Um dieser kinderstarken Lust am bunten Kostüm, an der Geste, am starken Wort, an der krachenden Szene willen war Wildenbruch zum Herrn des Theaters geboren. Ehe diese urtümliche Spiellust in unserm so geistreichen Nachwuchs nicht wieder geboren wird, wird keiner von ihnen die Szene beherrschen. Wildenbruch ist mit völlig zureichendem Grund ein erfolgreicher Bühnendichter gewesen. Es war nicht die ernsthafte Welt erwachsener Menschen, über die er verfügte; aber die primitiv bemalte Masse, die seine Phantasie als Leben anbot, hat er zu kneten verstanden, wie kein andrer heute. Szene für Szene Gegensätze zu spannen, zu steigern, nie zu rasten, immer in Bewegung zu sein, in unablässiger Erregung selber zu sein und andre zu halten: das war seine unverwüstliche Kraft. Noch in seinen schwächsten Produkten, wenn selbst die Würze seiner retrospektiven Leidenschaft schwächlich, sekundär wurde — wie etwa in der ‚Rabensteinerin', deren ‚Inhalt' ich zwischen zwölf und fünfzehn Jahren mindestens hundertmal im ‚Jugendfreund' und ‚Guten Kamerad' zu mir genommen hatte und die meinem Geschmack deshalb bis zur Unerträglichkeit fad war — selbst da fühlte man als einen letzten Lebensgehalt diese elementare Spielfreude fluktuieren und fühlte ihr eine (wenn auch sehr dünnschichtige) Szenenkraft entquellen, die es verständlich, ja sogar verzeihlich machte, wenn dies wesenlose Schulknabenstück auf allen deutschen Bühnen triumphierte. Kein Mensch in Deutschland hatte soviel Recht, gerade auf der Bühne zu siegen, wie Wildenbruch.

Doch ich liebte den Dichter Wildenbruch, nicht nur den rein begeisterten Redner eines erfüllten Ideals, nicht nur den jungmutigen Eroberer der Szene. Er war ein Dichter — war es bei alledem. Er hatte (wenn auch nicht zu allen Stunden) Teil an jener Wunderkraft der Erwählten: so tief das Leben zu fühlen, daß eine Kraft im bedrängten Inneren aufspringt, die Worte ergreift und neu macht, neu und wunderwirkend — wirkend das Wunder, daß ein gleiches Lebensgefühl in jedem aufsteht, der diese Worte hört. Und in diesen Zauberkreis trat Ernst von Wildenbruch zu Zeiten. Nicht nur aus seinen Kindernovellen, aus den Gedichten und aus den Humoresken blinkt das göttliche Feuer auf: auch durch seine Dramen fliegt zuweilen, erschreckend jäh kommend und schwindend, dieser Schein tiefer gefühlten, reiner gefaßten Lebens. Heinrich der Sohn steht in solchem Licht, der Kaisersohn, der um des Kaisers willen den viel zu schwachen, viel zu edlen Vater verrät, ein eherner Täter seiner Tat, ein Zwiespältiger, der sein Gefühl mit beiden Händen würgt, um einen großen Weg zu gehen. Ein verbrecherischer Sohn und ein berufener Kronprinz, eine Gestalt von tragischem Glanz, von dramatischer Größe — nicht unwert, zuerst in Albert Bassermanns Leib Bühnengestalt und dieses großen Schauspielers erster Sieg geworden zu sein —: So steigt dies Leben drei Akte lang vor uns auf — dann erlischt das Licht; wir treten ins Dämmerdunkel des spielfrohen Theatralikers, des pathetischen Patrioten zurück: zwei lärmend leere Bühnenakte, bunte Geschichtsbilder aus irgendeinem ‚Jugendfreund' machen den Schluß.

Und ähnliches geschieht auch dort noch, wo der Dichter in Wildenbruch am stärksten wird: ‚Die Tochter des Erasmus' — nirgends ist er der großen Tragödie

so nahe gewesen wie hier. Nirgends ist mir dichterisches Genie wunderbarer gewesen als hier, wo es einen Mann befähigte, zu ergreifen, was er doch niemals begreifen konnte. Denn in den Mittelpunkt dieses Dramas stellte der ewig junge Wildenbruch: den großen Erasmus, den ewig alten. Den Kaiser des europäischen Geistes — vor Luther. Die ganz theoretisch=ästhetische Natur, der jede Tat Roheit, jede Wirklichkeit peinlich ist, dem die Ordnung seiner Studierstube ein kosmisches Prinzip scheint. Klug, fein und witzig genug, um alle Hüllen zu durchschauen, an allen Banden zu feilen, verabscheut er es doch, wenn die Dinge, die er selber gelöst, sich im Raume zu stoßen beginnen. Praktische Konsequenzen ziehen, heißt ihm lediglich, zum Pöbel herabziehen, profanieren, gemein entstellen, was er tief und subtil gedacht hat. Und weil er damit Recht hat — aber ein höheres Recht noch bei den andern wohnt, denen Erkenntnis nur Schwert ist, die Welt zu wandeln — deshalb ist des Erasmus Konflikt mit seinem vor=maligen Schüler, dem Lutherverfechter Hutten, eines der tiefsten Symbole der menschlichen Geistesgeschichte, eine Monumentalsituation. Und Wildenbruch hat diesen Konflikt in seiner ganzen Größe ergriffen. Die Tochter des Erasmus und ihre Liebe zu Hutten ist hier nicht die übliche erotische Verwässerung — niemand kann es verkennen: die stolze, hochmütig schöne, kalt unnahbare Tochter, die von ihm geht und in Huttens Armen zum Menschen wird, sie ist seine ‚Moria', seine süße Torheit, seine kalte Philosophenheiterkeit, die Seele seines Werkes — die Geisteskraft, die er geweckt hat. Und sie erhebt sich und zeugt gegen ihn. Des Theoretikers Werk selbst steht auf und zeugt gegen seinen Schöpfer, weil es, einmal in die Welt gesetzt, nach Verwirklichung dürstet. Alles fällt ab von ihm, aber in unerschütter=

lichem Selbstgefühl steht dieser Geistesfürst und ruft der verneinenden Welt ins Gesicht: „Ist denn die ganze Welt zu dumm, den Erasmus zu verstehen?!" Zu so schwindelnder Höhe hat Wildenbruch mit einer Fülle wirklich gestaltender Züge die Tragödie des Intellektualismus hier geführt —. Da erlischt das Licht. Ein Theaterakt knallt herein, in dem Wildenbruch in heller, lichter Jungensfreude die Kostüme der ganzen Reformationszeit über die Szene führt: den Luther und den Frundsberg, den Alba und den Loyola — bunte Bilderbogen für die ‚reifere Jugend'. Nichts in diesem Akt gehört mehr zur Sache. Eine große Dichtung liegt in Scherben, kaum daß der Schlußakt noch einige Trümmer der Idee aus dem Staube zusammenliest und kraß aneinanderkittet. So zeigt sich, daß die großergriffenen Dinge doch vom Dramatiker nicht rein vollendet werden können, wenn er sie nicht auch begriffen hat; wenn nicht ein wachsam waches Auge den Ablauf behütet, daß nicht leichter Kindersinn die kostbaren Steine plötzlich fallen läßt, um mit bunten Kieseln am Wege zu spielen. Nicht nur die Lust des Kindes, das Ungestüm des Jünglings, auch der wache Ernst, die bewußte Einsicht des Mannes ist not, wenn sich eine dichterische Eingebung zum Bühnenwerk formen soll. Dies zu vereinen, scheint freilich ein Wunder — aber warum soll etwas so Wunderbares, wie ein großes Drama, aus Geringerem seinen Ursprung nehmen?

Die eine große Ingredienz der geheimnisvollen Mischung besaß Wildenbruch nicht. Seine stets und im steigenden Maße unerfreulichen, fast kindischen theoretischen Auslassungen weisen deutlich genug, was ihm fehlte: die ordnende Einsicht, die befestigende, sichernde Intelligenz. Seine größten dichterischen Stunden hat er ver—spielt. So ging viel kostbares Gut verloren.

Aber wirkliche Perlen sind noch im Staube schön. Es bleibt vielerlei, warum man diesen Dichter lieben kann. Die Kunstgeschichte aber wird es als etwas unerhört Merkwürdiges verzeichnen, daß ein Knabentalent solche Grade von Intensität erreichen konnte. Und auch die Menschengeschichte soll es nicht vergessen, daß einer sterben konnte mit dreiundsechzig Jahren, die voller Arbeit und Erfolg waren, und doch — mit allen Gaben vor eine innere Schranke gebannt — sterben konnte als ein Fünfzehnjähriger.

BJORNSON ALS DRAMATIKER.

(Beim Erscheinen seiner ,Gesammelten Werke' 1912.)

Björnstjerne Björnsons ,Gesammelte Werke' (korrekter hieße es: ,Ausgewählte Werke'), die Julius Elias im Verlag von S. Fischer herausgegeben hat, sind mit ihren letzten zwei starken Bänden dem Dramatiker Björnson gewidmet. Auch hier gibt es nur eine Auswahl: es ist nicht viel mehr als die Hälfte von Björnsons Dramenproduktion aufgenommen, und sogar ziemlich bekannte Stücke wie ,Maria von Schottland', ,Der Handschuh', ,Das neue System', ,Auf Storhove' fehlen. Trotzdem sind die hier vertretenen zehn erfolgreichsten Stücke des Dichters sicherlich völlig ausreichend, um ein Bild seiner dramatischen Gesamtleistung zu geben. Mit der Lektüre dieser beiden Bände läßt sich recht gut noch einmal überblicken, was uns der Dramatiker Björnson war, ist und sein wird.

Aus keiner Betrachtung Björnsons wird sich der gottgegebene Vergleich mit seinem Blutsfeind und Seelenfreund Ibsen ausschalten lassen. Und hier beim Dramatiker ist das Äußerlichste vielleicht auch schon das Innerlichste: um wieviel weniger die dramatische Form in Björnsons Werk dominiert als in Ibsens. Was ist uns der Ibsen eigentlich andres als die geschlossene Reihe seiner Dramen, die er mit eherner Gleichmäßigkeit alle zwei Jahre in die Welt gesetzt hat? Und sonst hat er so gut wie nichts in die Welt gesetzt; daß ein geplantes autobiographisches Werk nicht zustande kam, empfindet wohl niemand als Zufall, und die paar

Gedichte und Briefe, die man von ihm sonst noch besitzt, haben kaum Eigenwert, werden fast nur zur Erläuterung und Beleuchtung seiner dramatischen Äußerungen benutzt. Wieviel andres aber hat Björnson geschaffen als Dramen! Wenn nicht seine Gedichte und Reden und Traktate, so doch seine Romane und Novellen stehen in mindestens gleichem Rang mit seinen Dramen, und seine Briefe, weit entfernt, psychologisch-ästhetischer Kommentar zu sein, haben lebendigsten Eigenwert und sind meines Bedünkens überhaupt das Köstlichste seiner ganzen schriftstellerischen Hinterlassenschaft.

Und dieser letzte Umstand ist verräterisch. Es könnte sich ja bei Björnson um einen reicheren Künstler handeln, der mehr Formen als Ibsen nötig hatte, um sich völlig auszusprechen: aber es handelt sich wohl um einen, bei reicherem Temperament, schwächeren Künstler, einen, der in all seinen Produktionen um einen letzten Grad von der vollen, sachlichen Hingabe geschieden ist, der überall etwas leicht Privates, fast Sentimentales, fein Dilettantisches in seinem Werk stehen läßt — und der gerade deshalb *in seinen ganz privaten Äußerungen am ungetrübtesten, am stärksten* in die Erscheinung tritt. Nicht weil er ein vielseitigeres — weil er ein weniger ausgeprägtes Talent war als Ibsen, hat Björnson bald zu dieser, bald zu jener Form gegriffen. Vielleicht fehlte diesem prachtvollen, weltzugewandten, grundheiteren Manne die letzte Besessenheit der ganz großen Künstler, die bewegungslos fatalistische Hingabe an die eigene Vision. Was wenigstens das Drama anlangt, so habe ich den Eindruck, daß Björnson ganz einfach zu heiter, zu praktisch, zu idyllisch gewesen ist, um ein großer Dramatiker sein zu können.

Das heißt nicht etwa, daß Björnson kein Menschengestalter war: den Menschen liebte er ja, ihm galt sein idyllisches Entzücken und sein praktisches Bemühen, und lebendige Menschen gibt es fast in all seinen Dramen. Aber Menschengestaltung allein macht durchaus nicht, wie man zuweilen wohl meint, das Wesen des dramatischen Dichters aus; sie ist ja fast ebensosehr die Aufgabe des Epikers — oder besser, sie ist überhaupt keine letzte dichterische Aufgabe, sie ist nur wichtiges Mittel zum wichtigeren Zweck der dichterischen Formen. Das spezifische Ziel der dramatischen Form aber, das Prinzip, das diese auf das Zwiegespräch gebaute Form konstituiert, ist das tragische oder komische Sichtbarmachen großer Gegenkräfte, als deren Repräsentanten die dargestellten Menschen fungieren, und durch deren Sichtbarwerden uns das vorgetragene Menschengeschick als ein symbolisches, ewig richtiges Weltbild erscheint. Es kommt also für den Dramatiker zwar (und das ist sein Gegensatz zum Epiker) nur auf die Menschen an, aber nicht so auf die einzelnen Gestalten als auf den Rhythmus, in dem sie zueinander, gegeneinander, auseinander geführt werden, auf die straffe und gleichgewichtige Opposition, die harte Antithese, in der die Handlung zwischen ihnen gespannt ist. Und in diesem Sinne muß man sagen, daß Björnson überhaupt keine eigene dramatische Form gehabt hat. Nie, oder doch schon von der ‚Nordischen Heerfahrt' an nie, hätte Ibsen etwas so Formloses geschaffen wie dieses ‚Sigurd der Schlimme', in dem die Entwicklung eines Charakters in drei ganz verschiedene Theaterstücke auseinander schlottert, oder wie diesen ‚König', der vier Akte, ein Vorspiel, ein Nachspiel und vier Zwischenspiele hat, die mit ihren verschwommen lyrischen Deklamationen die halbrealistischen, halb allegorischen Hauptvorgänge

vertiefen sollen. Wo Ibsens Form undeutlich scheint, da ist sie in Wahrheit nur tief, wie in dem gewaltigen ‚Peer Gynt‘, dessen schwer übersichtlichen Bau der geduldig eindringende Blick als ein Wunder scharfer, antithetisch klarer Kcmposition erkennt; auch Julians Tragödie ist trotz aller Breiten im Gegensatz zu jenem ‚Sigurd‘ ein ganz einheitlich entwickeltes Werk, und in Ibsens späteren, weniger belasteten Dramen ist ja die scharf gegliederte Form, die er sich aus dem französischen Gesellschaftsstück herausentwickelt, allgemein berühmt; sie ist auch noch in der lyrischen Auflockerung der letzten Schicksalstragödien voll erkenntlich.

Die Ursache dieser Form ist wie überall auf der Welt ihr Inhalt: Ibsen lebt in einem wahrhaft ‚tiefen‘ Gefühl von den unvereinbaren Gegensätzlichkeiten der Welt, er muß deshalb Gegenredner konfrontieren, zusammenschlagen, aufeinanderstürzen lassen; der Dialog, die Szene, der Akt, das Stück sind für ihn sozusagen a priori in antithetischer Spannung gegeben. Dagegen ist Björnson eben ‚oberflächlich‘; er empfindet sehr lebhaft Schönheit, Leid und Freud des Einzelnen, vielleicht auch noch den schmerzlichen Reiz irgendeiner Unvereinbarkeit — aber er ist durchaus nicht gewillt, in dem Gegeneinander dieser unvereinbaren Gewalten ein Ewiges und Notwendiges, das sehr tragische (oder sehr komische) Gesetz der Welt zu erkennen. Sein praktischer Sinn drängt nach einem Ausgleich, nach dem man sich munter fortregen kann, und mit kindlichem Optimismus überbrückt er alle Tiefen. Es ist oberflächlich (weil ohne Erkenntnis seines eigentlichen, dämonisch geistigen, symbolischen Wesens), das Christentum mit dem Zusammenbruch hysterischen Wunderglaubens ad absurdum zu führen (‚Über die Kraft I‘); es ist oberflächlich, den groß angelegten

Kontrast zwischen der Herrenmoral der Unternehmer und dem Sozialismus der Handarbeiter am Schluß durch ‚Glaube' und ‚Hoffnung' zu verkleistern. (Über die Kraft II'). Es ist oberflächlich, den Konflikt zwischen der Besessenheit des Berufsmenschen und den gattungsmäßigen Ansprüchen, den allgemein menschlichen Anforderungen seiner Umgebung, den Ibsen von Tesman bis Rubek in aller Art von grotesker bis zu hochpathetischer Tragik durchgestaltet hat, durch freundliche Possenzufälle zu begütigen (‚Geographie und Liebe'). Es ist oberflächlich, den Zusammenstoß eines phantastischen Machtwillens mit sozialen Rücksichtsgeboten, den Ibsen in den ‚Stützen der Gesellschaft' klein, aber in ‚John Gabriel Borkman' groß dargestellt hat, durch einen allseits erfreulichen Sieg der Tugend zu lösen (‚Ein Bankrott'). Aber am reinsten spricht sich dies undramatische Erfassen des Problems vielleicht in dem frühesten der hier aufgenommenen Werke aus: ‚Zwischen den Schlachten'. 1857 — drei Jahre vor Ibsens ‚Kronprätendenten' und ganz bestimmt nicht ohne Einfluß auf Ibsens Hakon spricht hier Sverre den ‚Königsgedanken' aus: „Der sei König, der ein Werk hat, das einen König braucht". Aber der Sprecher dieses schönen Satzes wird nun nicht etwa in seinem Kampf des wahrhaft Berufenen mit den roh legitimen Gewalten dargestellt; seine Herrlichkeit ist nur dazu da, mit List und sehr viel Glück einen kleinen Ehezwist einzurenken. Dieser König, dem Björnsons momentane Empfindung sehr starke Worte für die Tragik seines Berufes leiht, hat doch dramatisch keine andere Funktion als etwa die blaustrumpfige Mathilde in den ‚Neuvermählten': eine erschütterte Idylle wird wieder hergestellt. — In ähnlich scharfen Kontrast stellt sich eines der letzten Werke, ‚Laboremus', zu Ibsens ‚Rosmersholm'. Es ist beinah

der gleiche Stoff: die Undinen-Natur (Lydia oder Rebekka) bricht in die Gesellschaft ein, tötet durch dämonisches Wollen die Frau, die ihr im Wege ist, und muß dafür büßen. Ibsen gewinnt die vollste dramatische Kraft des Konfliktes durch tiefste Verinnerlichung: gegen Rebekkas Elementarwesen stellt sich die älteste, adeligste Kultur in Rosmer; er muß an der Ahnung ihrer Kraft, sie am Gefühl seiner Reinheit zugrunde gehen. Björnson drückt Lydia auf das Niveau einer dirnenhaft wechselnden Abenteurerin herab, so daß er sie zum Schluß lieblos verwerfen kann, während den Gatten der Toten seine so ähnliche Tochter tröstet; und den zweiten Liebhaber tröstet ein rhetorisch aufgetauchtes laboremus: er ist Musiker und wird einmal aus der zerschmetterten Lydia ein Motiv machen. Eine herzlose und oberflächliche Abfindung — denn ein wesentliches Erlebnis kann uns Lydia nur sein, wenn sie wie Rebekka an die egoistische Naturkraft mahnt, die in jeder Brust mit dem sozialen Arbeitswillen ringt und deshalb nur in tiefem Mitgefühl zu überwinden, niemals überlegen zu ‚erledigen' ist. Deshalb wächst aber bei Björnson auch keine bis zur Vernichtung ansteigende tragische Erschütterung aus dem Konflikt; es werden Szenen, deren schöne Einzelheiten und viele Reden zu keinem fühlbaren Mittelpunkt gespannt sind, und die in grelle, höchst plötzliche, raketenhaft blendende und verpuffende Explosionseffekte münden.

So folgt aus der Untiefe des Björnsonschen Kontrastgefühls, daß er eine eigentlich dramatische Form nicht entwickeln konnte. Er hat das französische Thesenstück, zu dem ihn sein Moralismus, seine ausgesprochene Absicht, zu lehren und zu bekehren, gerade wie Ibsen führte, nicht wie der größere Bruder zu einer neuen Form entwickelt: er hat es nur notdürftig für seine

Individualität variiert. Seine Stoffe waren in der Regel nicht einmal so sehr andere als die der Franzosen — nur sein Temperament hatte andere Dimensionen, sein ethisches Pathos war, wenn nicht tiefer, so doch echter und stärker als das der Dumas und Augier und gab deshalb seiner Rhetorik eine andre Wucht, seinen Szeneneffekten eine größere Resonanz. So ergeben sich (namentlich in ‚Über die Kraft') die außerordentlichsten theatralischen Momente. Aber es sind bei näherem Zusehen fast nie die eigentlich dramatischen Wirkungen, die Erschütterungen, die aus einem innerlich gesetzten Zwiespalt, einem als notwendig offenbarten Dualismus emporwachsen; es ist ‚interessante' französische Arbeit, die psychologische Details in ein vorgefaßtes, belehrendes und rührendes Beispiel einordnet und sie mit Zufälligkeiten und Plötzlichkeiten zusammennietet. Das wird ganz deutlich, wenn einmal der Stoff dem Björnsonschen Temperament keinen so heftigen Anlauf gibt. Warum, zum Beispiel, ein Stück voll so raffinierter Enthüllungen, Aufklärungen, Überraschungen, Entlarvungen, Bekehrungen, Edelmutsausbrüche wie ‚Leonarda' nicht auch vom jüngeren Dumas sein könnte, das ist nicht einzusehen.

Das wäre nicht einzusehen — wenn nicht der Dialog, namentlich im ersten Akt, Wendungen zeigte, die nie einem Franzosen gelingen könnten. Ich meine nicht das zweifelhafte bißchen Natürlichkeit, das die Sprechweise der Björnsonschen Personen vor der etwas mehr papierenen Diktion des Dumas voraus hat. Nein, es kommt nun das Stück allgemein dichterischer Kraft zur Geltung, das den wenig elementaren Dramatiker Björnson doch weit über die immerhin kultivierten französischen Vorbilder unserer Lindau und Blumenthal erhebt. Denn ich sagte schon vorher, daß dieser

Dichter zwar nicht die ganze Größe menschlicher Konflikte begreift, aber doch den einzelnen Menschen sehr stark fühlt. Die helle Freude am Menschen, die tiefe Anteilnahme an seinem Leid, die macht zwar noch nicht, wie ästhetische Dilettanten glauben, den Dramatiker, aber sie streut doch in schwache Theaterstücke reiche dichterische Schönheiten. Die Zartheiten einer tiefen Gattenliebe, die Innigkeit geschwisterlicher Verbundenheit, die Wildheit empörerischen Zorns, der Stolz einer herrenmäßigen Haltung: all dies ist im Einzelnen gefühlt und bleibt uns als Besitz zurück, wenn die riesige Theatralik der Akte von ‚Über die Kraft' verpufft ist. Und diese schönen Menschlichkeiten bieten immer reineren Genuß, je mehr sich das Thema des Stücks dem Idyllischen nähert, je mehr die Handlung zum bloßen Faden wird, der die glücklich gesehenen Menschenkinder zusammenknüpft. Dieser derbe Theatraliker, der bis in seine letzte Zeit hinein die Neigung zu effektvollen Gespenstererscheinungen nicht unterdrücken kann, hat doch auch überall ganz leise menschliche Wendungen, die uns durch ihre Liebe zum Leben rühren und erheitern. Je mehr ihn der Stoff berechtigt, einer unproblematischen Daseinsfreude freien Lauf zu lassen, um so glücklicher wirkt der Dramatiker Björnson. Zu einer ganz großen ‚Komödie' gehört freilich, nur in anderer Belichtung, dieselbe grundtiefe Spannung wie zur Tragödie; aber im Lustspiel, das kleine menschliche Differenzen liebenswürdig überbrückt, ist Björnson Meister, und sein letztes Stück, wo altes Blut, „wenn der junge Wein blüht", trotzig aufwallt und sich lächelnd beruhigt, ist vielleicht sein bestes.

Im Ganzen möchte man staunen, wie wenig heute, nachdem das rein Zeitgemäße veraltet ist, uns Björnsons Dramen von menschlich Wichtigem zu sagen haben;

selbst bei den besten von ihnen erscheint es deshalb fraglich, wie lange sie sich, trotz ihrem theatralischen Elan und ihren dichterischen Details, am Leben erhalten werden. Das Wertvollste an ihnen ist schon heute die in ihren Fehlern und Vorzügen gleichmäßig offenbarte, kindlich gläubige, grundheitere, immer tätige Lebenskraft ihres Erzeugers. Diese Dramen werden in den Mythos einer unbesieglichen Lebensheiterkeit eingehen, der aus dem Namen Björnson erstehen will. Und in diesem Sinne ist der buchhändlerische Zufall, der als Abschluß des letzten Dramenbandes die entzückend hinbrausenden Privatbriefe aus Aulestad setzte, vielleicht ein sehr symbolischer Zufall gewesen.

ZEHN JAHRE NACH IBSENS TODE.

(Zum 23. Mai 1916.)

Ein Festlärm, stark genug, selbst den Donnner des ungeheuren Krieges für einen Augenblick zu übertönen, ging um die ganze Erde, erscholl bei allen Völkern, als zum dreihundertsten Male der Todestag William Shakespeares wiederkehrte. Und noch ist der Lärm, den die dankbare Erinnerung an das Werk dieses Einzigen weckte, nicht völlig verhallt, da kommt der Tag wieder, an dem es zehn Jahre her ist, daß Henrik Ibsen starb. Nahe genug läge es, zu vergleichen und nach der Erfahrung dieser zehn Jahre zu bemessen, wieviel nach der dreißigfachen Frist von Ibsens Lebenswerk übrig sein wird? Und ob ihm, in dem viele vor dreißig Jahren den Begründer einer ganz neuen dramatischen Kunst erblickten, nach dreihundert Jahren noch soviel dankbare Liebe gehören kann, wie diesem ersten, ganz reinen und großen Meister der dramatischen Form? Indessen wäre es recht trügerisch, nach Art und Geschwindigkeit von Ibsens Nachleben in diesem ersten Jahrzehnt den weiteren Ablauf seines Ruhms und seiner Wirkung ermessen zu wollen. Die ersten Jahrzehnte nach dem Tode eines bedeutenden Menschen gehören allermeistens noch der Aktualität seines Wirkens an. Die Kämpfe, in denen er gestanden hat und von denen bedingt zu sein die zeitliche, ihrer Wirkung nach höchst veränderliche Natur seines Werkes ausmachte, sind in der Regel mit seinem Tode noch nicht abgeschlossen; und so wird sein Werk im ersten Jahrzehnt und oft im

ganzen ersten Menschenalter nach seinem Tode noch nicht unbedingt jene Freiheit vom Zeitgemäßen, jene Einstellung auf die rein menschlichen, zeitlos gültigen Spannungen des Daseins gefunden haben, aus der sich das fortdauernd Lebendige, der mehr als geschichtliche, der von immer neuer Dankbarkeit begrüßte Gegenwartswert eines Dichters ergibt.

Dieses Nachklingen einer noch nicht beruhigten Aktualität ist zunächst der Entwicklung des Ibsenschen Ruhms im letzten Jahrzehnt zweifellos ungünstig gewesen. Wir, die wir jetzt etwa in der Mitte des Lebens stehen, sind aufgewachsen, zum Bewußtsein künstlerischer Dinge gereift unter dem Zeichen von Ibsens höchster Macht. Sein Name war der Kampfruf, der die Welt in Parteien schied, die Jungen gegen die Alten führte, und es verstand sich also von selbst, daß wir begeisterte Anhänger Ibsens waren. Die Männer, die damals (eine halbe Generation älter als wir) im geistigen Leben den Ton angaben, erzählten Wunderdinge von ihrem Ibsen, der nicht nur die Ethik der menschlichen Gesellschaft revolutioniert, sondern auch eine ganz neue Kunst, ein naturalistisches, innen und außen unbedingt wahres Drama geschaffen habe. Und das Zorngeschrei der Alten, der bisherigen Tyrannen des geistigen Lebens, die um die Ruhe der sicheren Bürger besorgt, diesen Ibsen einen Volksverderber und Gottesfeind und dazu einen langweiligen und widerlichen Dilettanten schalten, das mußte vollends dazu beitragen, daß wir Jüngsten den Ibsen so sahen, wie ihn die Jüngeren zeigten. Der Kampf, in den jede Jugend immer wieder zieht, ist an sich viel zu wichtig und viel zu schön, als daß sie sich lange damit aufhalten könnte, Art und Wert des Banners zu prüfen, unter dem sie marschiert. Indessen schon vor Ibsens Tode fing die

Hitze dieses Kampfes an, abzuglühen. Ibsen war ins Feld gezogen gegen den skrupellosen Philister, der aus der Gesellschaft eine äußere, aus der Religion eine innere Versicherungsanstalt gegen alle bewegenden, ihm unbequem erschütternden Naturkräfte im Menschen machen wollte, und der die Kunst zu einem hübschen Zeitvertreib, zu einem bunten Spiel in alten Kostümen und alten Worten entwürdigte. Er war ins Feld gezogen für die Freiheit der Persönlichkeit, für das Recht der Selbstbestimmung (zumal auch beim Weibe), für die Ehrfurcht gegen die Natur im eigenen und fremden Ich, für die Wahrheit und Gewissenhaftigkeit in der Erkenntnis und Ordnung der Gesellschaft. Zu Ende sind diese Kämpfe in keinem Sinne des Wortes. Im tieferen Sinne ist ja der Aufstand der Persönlichkeit gegen die stumpfe Selbstsucht der Gesellschaft, der Natur gegen die erstarrenden Formeln der Zivilisation unsterblich und muß von Generation zu Generation immer neu beginnen. Die besonderen, aktuellen Formen aber, in denen Ibsen, nicht nur durch seine bloße Naturerscheinung, sondern mit ganz bewußtem Willen, als ‚Tendenz', diesen Kampf führte, — sie sind ja auch nicht schlechthin zu Ende — dazu ist die geschichtliche Entwicklung, das Auseinanderwachsen der Generationen doch ein viel zu allmählicher Prozeß. Die alten Herren, die sich über die sündhaften Reden der Frau Alving bekreuzten, und die Vorgänge in der „Wildente" undramatisch und langweilig fanden, leben zum Teil immer noch, und hie und da mögen sie sogar gleichartige Söhne erzogen haben; und andrerseits wird es immer noch hie und da junge Menschen geben, denen im Druck der Verhältnisse die ‚Nora' als eine herrliche Fackel zur Freiheit aufleuchtet und die, in irgendeinem versteckten Winkel mit schaler Epigonenkost aufgezogen,

in Ibsens ‚Volksfeind' zum erstenmal die Stimme der Natur zu hören glauben. Aber trotzdem: das Wesen einer Zeit wird nicht von der beliebig großen Masse der Nachzügler, sondern von den Führern, von denen, die geistig arbeiten, voranarbeiten, die Neues schaffen und Besseres suchen, bestimmt. Und in diesem Sinne hat allerdings das letzte Jahrzehnt erwiesen, daß Ibsens Werk mit seinem einst aktuellen Ziel sterblich und zum Teil schon gestorben ist. Manche der sittlichen Forderungen, in bezug auf Eheleben und Frauenrecht zumal, mit denen Ibsen vor einem Menschenalter den Grund der Gesellschaft zu erschüttern schien, haben sich inzwischen so gründlich durchgesetzt, daß sogar die schwerfällige Maschine der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Gesetz, das der Sittlichkeit doch stets so langsam folgt! nachgekommen ist. Und was das Recht der Persönlichkeit betrifft, so ist es grade in intellektuellen Kreisen vielfach so selbstverständliche Gewißheit geworden, daß die zeitgemäßere Bewegung augenblicklich mit Notwendigkeit darauf zielt, die Bedingtheiten auch des freisten Individuums durch die Gesellschaft ins Gefühl zu heben. Und vieles, was an sozialer Kritik der kapitalistischen Selbstsucht bei Ibsen einmal aufreizend neu war, ist inzwischen durch tausendfache Wiederholung zur unaufregenden Redensart geworden. Während aber so grade die Werke, auf denen einst Ibsens jäher Erfolg und ungeheurer Ruhm gegründet war, die Gesellschaftsstücke von den ‚Stützen der Gesellschaft' bis zu ‚Rosmersholm' ihre stoffliche Wirkung einbüßten, enthüllte sich auch, daß sie nichts weniger als eine neue und vorbildliche Form des Dramas dargestellt hatten. Wenn einer mit stärkerer sittlicher Leidenschaft und höherer Intelligenz, um Beispiel und Lehre in Fragen gesellschaftlicher Moral zu geben, die

Form des gesellschaftlichen Diskutierstücks aufnahm, dann mußte er diese Form freilich gewissenhafter und zweckmäßiger ausbilden, als die Franzosen und ihre deutschen Nachahmer in den sechziger und siebziger Jahren es taten. Der Ibsen, der — vorher ein einsamer und wenig gekannter romantischer Dichter — in den achziger Jahren das Theater zur Tribüne machte und Europa in Bewegung setzte, hatte doch nichts getan, als das französische Sittenstück der Dumas und Sardou zweckmäßiger und gewissenhafter ausgebaut. Wenn keine Monologe mehr gehalten wurden, niemand mehr beiseite sprach, Zeit und Raum vernunftgemäß reguliert wurden und die Ausstattung mit gut beobachteten Einzelheiten des sozialen Milieus etwas reicher wurde, so waren diese Äußerlichkeiten sehr zweckmäßig für die praktische Wirkung. Das Publikum sollte sich durch die gegebenen Beispiele möglichst getroffen fühlen, die Vorgänge auf der Bühne möglichst leicht als Fälle aus der eigenen Wirklichkeit erkennen. Aber ein neues ‚naturalistisches' Drama war das (selbst wenn das etwas Erstrebenswertes gewesen wäre!) nicht: Nicht in dem unmöglichen Sinne von Arno Holz, daß die Kunstform lediglich exakte Naturwiederholung zu sein habe, — und nicht in dem später von Hauptmann ermöglichten, daß der Dichter durch die Sprache seiner Gestalten den Eindruck tiefster menschlicher Naturgebundenheit weckt. Der Stil der Ibsenschen Gesellschaftsstücke ist eine sehr starke, bewußte Verkürzung der Natur. Das spüren wir, wo es sich um die Kunst der Exposition, das rückwärtige Aufrollen eines ganzen Lebens innerhalb weniger stark bewegter Stunden handelt, noch heute oft als echte künstlerische Kraft. Wenn aber die kleine zum Spielzeug herabgewürdigte Frau Nora plötzlich im Auftrag ihres Dichters, ungeheuer bewußte, advoka-

torische Reden hält, — wenn sich in den ‚Stützen der Gesellschaft‘ mit mächtiger Verdickung das Freie, Edle neben das Dumpfe, Schlechte stellt, um auf sentimental rhetorische Weise zu triumphieren — wenn sich im ‚Volksfeind‘ die verstandesmäßige Konstruktion einer in allen Nuancen korrupten Gesellschaft allzu klipp und klar vor uns ausbreitet — dann fühlen wir das sehr wenig Natürliche, durchaus Absichtliche des Ibsenschen Stils als etwas sehr Ernüchterndes, Außerkünstlerisches; und wir bleiben, seit uns das rein Stoffliche nicht mehr unmittelbar fortreißt, herzlich kalt.

Trotzdem sind es nur wenige Stücke — zunächst vielleicht die ‚Stützen der Gesellschaft‘ — dann der ‚Volksfeind‘, die so vor unsern Augen ziemlich sicher absterben. In andern, selbst in der sehr gefährdeten ‚Nora‘ und mehr noch in dem Meisterstück der Ibsenschen Technik, den ‚Gespenstern‘ und dann in ‚Rosmersholm‘, der ‚Frau vom Meer‘ und ‚Hedda Gabler‘, regt sich zwischen den langsam verwitternden Gesellschaftsszenen eine Kraft, der sich die Menschen noch heute nicht, und vielleicht nie entziehen werden. Das ist die Kraft des eigentlichen Dichters in Ibsen, der ein Romantiker war, und der seine lyrische Klage über die Unfreiheit, die rätselhafte Gebundenheit des Menschen, über das ewig dunkle, allem Schönen bereitete Los seltsam genug hineinsingt mitten in die leidenschaftlichen Willensäußerungen zur sozialen Befreiung. Doktor Rank am Klavier und der nachspukende Schatten des Kammerherrn Alving, die weißen Pferde auf Rosmersholm, die Pistolen des Generals Gabler und Ellidas Brautschaft mit dem Meer, diese tragischen Symbole einer großen Szenenlyrik werden länger leben als die sozialen Fragen des neunzehnten Jahrhunderts und alle ihre theatralischen Diskussionen. Und am längsten

vielleicht jenes ganz dichte Gewebe aus tödlichem Spott und tiefer Klage: ‚Die Wildente' — Ibsens schmerzlicher Hohn auf das eigne Aufklärertum, sein selbstüberlegenes, sein geistreichstes Werk.

Der Dichter Ibsen aber, der auf der Höhe seines Lebens in den Dienst des Moralisten trat, den er in sich hatte, der Dichter, der vom ‚akuten Rechtschaffenheitsfieber' überwältigt, anfing „die Welt zu bessern und zu bekehren" — der damit für seine Kunst jenen Irrtum anbot, durch den nach Nietzsche allein eine Wahrheit auf dem Markte siegen kann — dieser Dichter Ibsen herrschte in des Mannes Lebenswerk vor und nach dem erfolgreichen Theaterschriftsteller der Mitte. Aus seiner Jugend ragt neben Unfreiem und Halbem der mächtige Block der ‚Kronprätendenten' auf und dann die große Trias, in der mit faustischer Inbrunst nacheinander Wille, Phantasie und Glauben an der Schwelle der Gottheit verbluten: Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer. Die tiefe Sehnsucht des Romantikers nach dem ganz freien und starken Menschen, das Ringen der Persönlichkeit gegen den Griff des ‚großen Krummen', gegen die erstickende Selbstsucht der Philister, das Verlangen des erdgebannten Menschen nach Sonne und Meer, dies alles ist hier im großen tragischen Zeichen gestaltet, ehe der Moralist Ibsen in den achtziger Jahren praktische Nutzanwendungen machte und den goldnen Schatz in gangbare Münze schmolz. Diese drei großen Gedichte, nicht die Wagnerschen Opern, sind der dramatische Höhepunkt der europäischen Romantik! Und sie waren den Führern vor uns kaum bekannt und ziemlich gleichgültig. Die kamen doch noch aus einem Geschlecht, das mehr sozialpolitische als religiöse Leidenschaften kannte, und das die Kunst deshalb unbewußt stets mehr nach sittlichem Wahrheitsgehalt

als nach seelisch=sinnlicher Vollkommenheit ab=schätzte. Die moralischen Ausmünzungen des Ibsen=schen Glaubens waren ihr deshalb zugänglicher als seine reinen Dokumente. Wir dagegen erleben an Ibsen vor allen Dingen diese großen Drei. Jener allzu skrupu=löse Verstand, durch den später der Meister des Sitten=stücks möglich wurde, zeigt zwar ganz gewiß auch in ‚Brand' und in ‚Kaiser und Galiläer' seine Spuren, aber die Stimme einer tiefen Leidenschaft übertönt hier noch stets das bloß kluge Wort und aus dem großen Leiden, Mit=Leiden mit den eigenen Gestalten ent=steht etwas Tragisch=Hinreißendes, ein tiefes Drama. Im höchsten Grade geschieht dies in ‚Peer Gynt', wo die Phantasie eines ganzen Volkes Ibsen den im alten Märchen herangereiften Baustoff lieferte zu einer Tragödie von höchstem Menschheitsstil: Das grenzen=los phantastische Ich, das immer neu die Wirklichkeit zu überfliegen sucht — und dabei, des eigenen Kerns fast verlustig geht, das Ich, das in philistrischer Selbst=genügsamkeit statt in leidenschaftlicher Selbstentfaltung zu verschrumpfen droht und sich zu Tode mattet — um sterbend erst die übervernünftige, göttliche Einheit mit der Draußenwelt in der Liebe, der unverlorenen Ichhingabe zu finden. Hier sind, ganz wie in Goethes Faust — und genau umgekehrt wie etwa in ‚Nora'! — Einzelheiten zeitbedingt, aber das Ganze ewig. Hier ist für uns heute die Höhe des Ibsenschen Werkes.

Ähnlich aber wächst in jenen letzten elegischen Altersgedichten, die die Herolde des mittleren Ibsens nur noch aus angewöhntem Respekt höflich begrüßten, die romantische Klage wieder mächtig über die soziale Diskussion empor. Das allzu vernünftig Konstruierte, moralisch Lehrhafte geht zwar mit störenden Spuren auch noch in den Solneß, Klein=Eyolf und Borkmann

hinein. Aber stärker und stärker wird doch die schmerzlich schöne Abschiedsmusik des Siebzigers, der aus dem Rausch höchst angespannter Lebensarbeit erwachend, fühlt, nicht gelebt, das Geheimnis nicht ergriffen zu haben. „Eine Sommernacht in den Bergen —, ja das wäre das Leben gewesen" — — Diese letzten Ibsenschen Werke sind uns nun wert geworden, vielleicht nicht so sehr um ihrer selbst willen, denn als Dokumente eines großen Menschenlebens. Denn der Mensch Ibsen ist es, dessen Gestalt sich in den zehn Jahren seit seinem Tode über seinen zerfallenden wie seinen bleibenden Werken zu immer ehrwürdiger Macht erhebt. Ein Kämpfer im reinsten Sinne des Wortes, ein Kämpfer mit sich selbst, der den Segen und die Gefahr, die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit der menschlichen Freiheit und Hingabe immer wieder erlebte, erlitt, durchkämpfte. Ein rastloser Arbeiter, zu seinem Stärksten wie zu seinem Schwächsten getrieben von dem grenzenlos wachen Gewissen, das den Peer Gynt schon das Kunststück lehrt, „sich selbst auf den Kopf zu steigen." Er hat keine Klarheiten erreicht, kein Vorbild aufgestellt, aber als deutlichstes Abbild der widerspruchsvollen Seelenkämpfe der letzten Generation hat er gewaltig zu ihrer inneren Klärung beigetragen. Er hat, dies dürften die letzten Jahrzehnte ausreichend bewiesen haben, keine neue, in unmittelbarem Einfluß irgend fruchtbare Form des Dramas geschaffen. Aber ganz abgesehen von dem gewaltigen, rein geschichtlichen Verdienst, das seinen Gesellschaftsstücken als Erreger in einer faulen Zeit bleiben wird, hat er in seinen frühen und späten persönlichen Variationen der romantischen Tragödie dichterische Wahrzeichen errichtet, die noch sehr lange unmittelbar zu den Menschen reden werden.

DER NEUE STRINDBERG.

(Im Theaterwinter 1913/1914.)

Der harte Sinn der Theaterdirektoren hat endlich, der vieljährigen Mahnung der Kenner folgend, die ungeheure, seit länger als einem Jahrzehnt schon gleichgefüllte Schatzkammer an dramatischen Werken entdeckt, die August Strindberg angelegt hat. Es sind beinahe ein halbes Hundert Bühnenwerke, die dieser Schwede (neben seinen Epen, seinen zahllosen wissenschaftlichen Studien und seinem Hauptwerk, der vielbändigen Lebensgeschichte) in ungefähr vierzig Jahren geschaffen hat. Zu einem erheblichen Teil sind sie natürlich in Deutschland noch ungespielt; man kann also auf die bequemste Weise mit literarisch bedeutsamen Uraufführungen protzen. So greift denn jeder, der sein Theatergeschäft mit etwas moderner Kultur vergolden will, blind in diese Schatzkammer hinein. Wirklich blind — denn keineswegs alles, was man von dem neuen Strindberg aufgeführt hat, scheint mir wertvoll. Dieser einsamste, volksfremdeste Problematiker wurde in seinem Alter von dem rührenden Ehrgeiz heimgesucht, ein Nationaldichter, ein schwedischer Shakespeare zu werden. Und er hat (natürlich mit außerordentlichen Einzelheiten) in höchst stofflicher, trockener und flüchtiger Art die schwedische Geschichte in einem Dutzend Dramen durchgedichtet. Daß man uns einige der schwächsten Stücke dieses Kreises vorführte, war in Deutschland doppelt überflüssig. Nicht minder rührend ist, menschlich betrachtet, jenes Bedürfnis,

aus dem heraus der alternde Luzifer sich eine kindlich träumende Märchenstimmung zu erzwingen suchte; aber die Produkte dieser Stunden — von schönen poetischen Einfällen durchglitzert, von der ganzen Schwere Strindbergschen Lebensgefühls zuweilen erschreckend durchzuckt — sind doch im Ganzen dünne, allzu absichtlich geknüpfte, wenig bedeutende Gewebe. (Das allerschwächste, namens ‚Schwanenweiß', ist so schwach, daß man es sogar im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin, natürlich unter Beseitigung aller Strindbergschen Reste, als etwas langweilig alberne Feerie zu spielen wagte). Aber so äußerlich und kritiklos dieses plötzliche Strindberg-Interesse der Bühnenleiter immer sein mag: auch hier ist am Werke die List der Idee, die sich der menschlichen Eitelkeiten zur Erreichung geistiger Ziele zu bedienen pflegt. Denn mit allem Minderwertigen und Schwachen ist durch diese Mode in einer Kette andrer höchst bedeutsamer Dramen — in Mysterien, Traumspielen, Kammerspielen — auch ein neuer, wahrhaft großer Strindberg sichtbar geworden.

Der alte Strindberg, den man von der Bühne her kennen konnte, der Strindberg von 1880 und 1890, war ein wütender Naturalist — freilich in dem unkorrekten Sinne, den das Wort damals besaß. Denn wenn er seine nächste und dichteste Wirklichkeit zum Stoff nahm, so tat er es weder im technischen noch im geistigen Sinn, als Diener der Natur, vielmehr als ihr leidenschaftlicher Feind! Als fanatischer Rationalist, als Gehirnmensch durch und durch, führte er mit dem Trieb, dem Instinkt, dem Blut, dem Geschlecht den wütendsten Kampf, der vielleicht je von Menschen geführt worden ist. In dramatische Erscheinung trat dieser Kampf damals (zur Zeit des ‚Vaters', der ‚Kame-

raden', der ,Gläubiger', des ,Fräulein Julie') allerdings fast ausschließlich als ein Kampf zwischen Mann und Frau. In das Weib hatte Strindberg kurzerhand alles verlegt, was ihm an unvernünftigen Naturkräften entgegenstand, und hier griff er nun mit wilder Wut an. Wer Strindberg besser kannte, wer ,Am offenen Meer', die grandiose Romandichtung, und die Bände der Lebensgeschichte gelesen hatte, der wußte freilich, daß auch diese dramatischen Attacken nicht die blinden Ausbrüche eines genialen Monomanen waren, sondern daß hinter dieser wüsten Verranntheit in einem Spezialfall doch die Leidenschaft einer großen verirrten Seele stand, die das Ganze suchte. Der Dramatiker Strindberg für sich konnte allerdings fast ganz als Spezialist des Geschlechterkampfes erscheinen; er schien mehr an einem Symptom als an dem Wesen der Krankheit zu leiden, und deshalb konnte man seiner Kunst, bei aller Bewunderung für ihre Stärke, die eigentliche Größe absprechen.

Man weiß, daß dieser grandiose Rationalist am Ende des neunzehnten Jahrhunderts seinen Zusammenbruch erlebte, und man pflegt zu sagen, daß er aus einem ,Inferno' puren Wahnsinns als ein gebrochener Mann, ans Kleid der Katholischen Kirche geklammert, wieder aufgetaucht sei.

Der neue Strindberg, der jetzt als Dramatiker sichtbar geworden ist, widerlegt auch für den einfachen Theaterbesucher die Simplizität dieser Meinung. „Im Sturme hast du angefangen, im Sturme wirst du enden." Im Kampf, im bittersten Kampf, ist der alte Berserker gestorben; nicht als ein gottseliges Lämmlein. Wohl fiel ein neues Licht auf seine Welt und ihre Schlachten. Der vorher nichts als den Herrschafts- und Freiheitswillen der einzelnen Seele gekannt hatte, begann etwas

zu ahnen von einem verbindenden Gesamtgeist, einer göttlichen Liebe, die die wilden Gegensätze der Individuen befriedet. Aber er hat nicht Gott geschaut und ist deshalb nicht der Welt gestorben. Er blieb ein lebendiger Mensch und also ein Kämpfer. Bis zum letzten Augenblick hatte er den Glauben nicht, er suchte ihn. Und deshalb ist, von ein paar gewaltsamen und schwachen Stellen abgesehen, in der ganzen großen Dramatik seiner zweiten Epoche nichts von mystischer Muße und wenig von traktatmäßiger Salbung, aber unendlich viel von Ringen und Kämpfen, Verzweifeln und Sicherlösen und Wiederverzweifeln der Menschenseele. Und diese Kämpfe des späten Strindberg können nun auch dem flachsten Theaterblick kaum noch als die Privatangelegenheiten eines großen Monomanen erscheinen. Hier wird ganz deutlich, daß alle Erscheinungen, auch der Kampf zwischen Mann und Weib, nur noch Symbole des einen großen Kampfes sind, des Kampfes um die Grenzen menschlicher Macht und Freiheit.

Denn mit der Ahnung eines überpersönlichen geistigen Zusammenhangs ist in Strindbergs Werk ein weiterer Blick und ein neues, wenn auch nicht immer erfolgreiches Streben nach Gerechtigkeit gekommen. Er hört auf, das Weib und das Böse schlechthin zu identifizieren; er ahnt zuweilen, daß sie nur für den Mann das Böse ist, und zwar nur so, wie der Mann für sie, nämlich als die vollste und gefährlichste Entfesselung aller Lebenskräfte. Im ‚Totentanz' hat Strindberg zum ersten Mal einen Mann geschaffen, der in seiner wahnsinnigen Selbstgier für das Weib noch furchtbarer ist, als sie mit ihrer böse gewordenen Sinnlichkeit für ihn. Und in den ‚Kammerspielen' hat er die gellenden Einakter seiner Frühzeit gleichsam von Dur in Moll über-

tragen. Zuweilen bekommen wir nur statt des Gewitters ein lautlos verflammendes ‚Wetterleuchten': die drohende Vergangenheit geht an einem still gewordenen Manne gespenstisch vorüber und tritt nicht ein. Zuweilen erkennen die vernichteten Geschöpfe noch auf dem ‚Scheiterhaufen', der ihre Qual beendigen soll, daß, wer sie leiden machte, am Ende noch leidvoller und bejammernswerter war als sie selber. Zuweilen erscheint in dem verängstigten, gequälten, halbtot gehetzten Bürgerhaus zu ‚Ostern', wie der Auferstehungsengel am Grabe, der große Gläubiger der Familie als Mann der Versöhnung. In solch einem Stück wie ‚Ostern' tritt nun ganz deutlich heraus, was die monoton pathetische Wiederholung kleinster Realitäten schon in den ‚Kammerspielen' anzeigt: hier meint nichts nur sich selber! hier ist alles: der Schuldprozeß und der entwendete Lilienstengel, das Telephon, das Examen und die Anstellung, hier ist alles nur stellvertretend, Zeichensprache einer Seele, die schwere Prüfung und Sehnsucht nach Unschuld und Furcht vor Fesselung zu bestehen hat. Dennoch ist hier nie Allegorik wie beim alten Ibsen, dessen hohe Türme, tiefe Bergwerke, Rattenfänger und Bärenjäger nie ganz real gemeint sind, sondern schon von ihrer Bedeutung geschaffen und nur vom Verstand mit der Handlung verknüpft sind. Strindberg fühlt ganz real in diesen Kleinigkeiten die großen Schicksalsmächte spuken. Ein Glaube an die Tücke des Objekts, der medizinisch als Verfolgungswahnsinn erscheinen mag, wirkt künstlerisch als reine Symbolik, zwingt uns zu sicherem Mitfühlen, wo wir bei Ibsen zwischen eigentlichem und uneigentlichem Leben unruhig gedankenvoll schaukeln. Dieser Real-Symbolismus aber führt zu den stärksten Werken des neuen Strindberg, den neuzeitlichen, den inwendigen

Mysterienspielen, in denen auch der Schein des Gesellschaftsdramas überwunden und fast eine ganz neue Form geschaffen wird. Hier wird denn auch im rein Inhaltlichen sichtbar, daß der Kampf der Geschlechter für Strindberg nichts andres als einen vorgeschobenen Fall, eine besondere Entladung des großen, auf allen Punkten zu liefernden Lebenskampfes darstellt.

Zu den bedeutendsten dieser Mysterien zählt das ,Traumspiel': der vollkommen traumhafte, aus aller Logik gehobene, aber mit tiefem Gefühl verbundene Vorbeisturz einer Fülle von Lebensläufen — Traum einer Göttin, die erkennen muß: „es ist schade um die Menschen." Dies Werk ist dürftig in seinen bewußt philosophischen Zielpunkten, aber ungeheuer stark in seinen visionären Wegen zum Ziel. Das wichtigste aber all der Werke, die uns den neuen Strindberg zeigen, dürfte die Trilogie ,N a c h D a m a s k u s' sein. Wie der Roman ,Am offenen Meer' das umfassendste Werk des jüngeren Strindberg ist, das einzige, das außer den Bänden der Beichte vom Kern dieser seltsamsten Existenz eine zureichende Vorstellung gibt, so scheint es sich in der Damaskus-Dichtung um das mittelste Werk des spätern Strindberg zu handeln. Zugleich aber bedeutet dies Stück eine neue Art von Szenendichtung, und zwar eben deshalb, weil d i e S z e n e in einem neuen und besondern Sinne d i e S e e l e S t r i n d b e r g s ist. Hier hat sich ein Dichter nicht mit seiner Not in die Gestalten der Welt hinausgedichtet: er hat sozusagen die ganze Welt in sich eingesogen. Und weil alles, was geschieht, nur unmittelbare Form seines Geistes ist, so verläuft es auch in seinen schaurigsten Erscheinungen gewichtlos, körperlos wie ein Gespensterzug.

Der Held dieses Stückes heißt ,Der Unbekannte', und sein immer erneuter und verzweifelter Versuch,

sich selbst und die Welt, das Leben und Gott kennen zu lernen, ist der Inhalt. Schauplatz ist immer die Seele des Unbekannten; die wechselnden Szenerien müßten einen noch viel wirklichkeitsloseren Schein haben, als man ihnen bei der ersten Berliner Aufführung gab, und die Bank „zwischen der Post und dem Gasthaus, vor der Kirche", auf der der Unbekannte zuerst sitzt, müßte unverändert in allen scheinbaren Szenen bestehen bleiben. Denn sie steht ja, wenn der erste Teil mit dem siebzehnten Bilde schließt, wenn der furchtbare Kreislauf über das Landhaus des Arztes, das Hotelzimmer, Meeresstrand, Landstraße, Hohlweg, Küche und Rosenkammer ins Asyl und zurück durch Rosenkammer, Küche, Hohlweg, Landstraße, Meeresstrand, Hotelzimmer und Arztgehöft beendet ist — dann steht sie ja wieder da, diese Bank, vor der Kirche zwischen Post und Kaffeehaus, und der immer noch Unbekannte sitzt auf ihr und erhebt sich, um ‚der Dame', um deren Liebe willen er diesen ganzen Kreis durchlaufen hat, in die Kirche zu folgen. „Ich kann ja immer hindurchgehen, aber bleiben tu ich nicht ..." Denn ihm ist geweissagt worden, daß keine Station seine letzte ist; in ihm ist faustisches Wesen genug, um mit ewigem Hinauf und Hinab ruhelos zu streben; aus dem ‚warmen Schoß der Erde' sehnt er sich nach dem ‚Steinharten, Kalten, Weißen', und aus der kalten Höhe wieder hinab zum Blühenden. So geht sein Weg weiter: durch einen neuen Ehekrieg, durch den Machtrausch und die Ernüchterung eines Goldmachers und durch die letzte Verzweiflung — hinauf auf den heiligen Berg, auf dessen Gipfel das große Klosterasyl liegt. Noch einmal flammt Liebesglück auf und erlischt, und schließlich ganz zuletzt steht er droben in den weißen Sälen und wird zur Aufnahme in die Bruderschaft gereiht — mit

dem großen schwarzen Bahrtuch. Es gibt keine Antwort als das Ende: dieser Schluß ist geistig von tiefster, bitterster Erhabenheit; er ist künstlerisch die Vollendung einer Technik, die nach allem Wirklichen schließlich auch das eine Überwirkliche unsrer Erfahrung, den Tod, als Symbol, als bloßen Spiegel eines Seelenzustandes zu gebrauchen wagt, gleichgültig gegen alles, was außerhalb der eigenen Seele noch Realität genannt wird.

Wenn man den künstlerischen Stammbaum dieser Form aufstellen wollte, so käme man in grader Linie zu dem Vater aller original=skandinavischen Literatur: zu Hans Christian Andersen, dem Märchendichter, der als erster vermocht hat, mit einem merkwürdig melancholischen Humor dem Phantastischen eine überscharfe, fast spießbürgerliche Realität und dem Realsten eine beängstigend phantastische Weite zu geben. Strindberg hat nichts andres getan, als diese Form von der Idylle auf einen Gigantenkampf übertragen, — und damit hat er sich freilich ins Ungeheure und bis an die Grenze des Zerreißens geweitet. Wie das lyrische Element seiner Sprache ein Pathos der Nüchternheit, ein feierlich monotones Einhämmern logischer Knappheiten ist, so ist Strindbergs Situation stets das spukhafte Auftreiben einer ganz banalen Alltäglichkeit durch überwache Empfindung, sie ist nichts Wirkliches, sie ist eine Erscheinungsform seines Innern. Strindberg erfindet keine Dämonen, um das, was den Menschen der heutigen Gesellschaft verfolgt und niederzieht, zu symbolisieren; er belädt die tausend Banalitäten des Alltags selber mit einer so verzweifelten Betonung, daß sie (ganz wenige Fälle versagender Kraft ausgenommen) aufhören, banal, klein, alltäglich zu sein, daß sie jede für sich als Symbol aller niederziehenden Kräfte wirken. In allen Höllen Dantes sind keine Teufel

erfunden, keine Situationen geschildert, die den Menschen tiefer unfrei machen, fürchterlicher quälen, als bei Strindberg der ausbleibende Geldbrief, der nicht bezahlte Dienstbote, die Peinlichkeit des Hotels für ein nicht verehelichtes Paar, der Schmutz einer elenden Kneipe. Die Häkelarbeit der Frau wird zum Schicksalsnetz, der blitzherausfordernde Holzhaufen auf dem Hofe zum babylonischen Turm, die Schwefelquelle mit den Geschlechtskranken zur Hölle. Ja, schließlich können selbst die haufenweise durcheinander herabstürzenden Dekorationen des Theaters zum Lebenssymbol werden, ohne daß der Ton der Dichtung durch romantischen Witz zerrissen scheint: denn der Seele gegenüber, in deren Innern doch allein alles spielt, hat das dargestellte Leben kaum einen andern Grad von Realität als die darstellende Szene. Welt und Bühne: nur zwei Arten, die einzige, die innere Wirklichkeit des Ich anzudeuten, zwei Arten, von deren Verschiedenheit an Realität sich nicht groß Aufhebens zu machen lohnt.

Wie über die Situationen, so verbreitet sich auch das Wesen des einen Unbekannten über alle andern P e r s o n e n. Fast alle haben sie nur ein spiegelbildliches Verhältnis zu ihm: Der Arzt, dem er schon in früher Kindheit unrecht tat und dann die Frau wegnahm, er ist es im Grunde doch selbst, es ist eigenes Schicksal, das er in ihm erleidet. Er ist der Wahnsinnige, der sich für den lorbeergekrönten Caesar hält — der Wahnsinnige, vor dem er sich fürchtet! Er ist selber der Versucher, der immer nach den Gründen fragende, immer zu Antworten bereite, unermüdliche — der Versucher, mit dem er doch ringt! Und er ist selber der Bettler, der Bettler, der in Lumpen Lateinisch spricht, und den er verachtet, der Bettler, der ihm schließlich mit dem Heilandswort: „Saulus, warum verfolgst du mich?"

entgegentritt und ihn — mit der Gottessehnsucht seiner eigenen Brust! — bis in den Grund erschüttert. Und da dieser Bettler wieder hinüberwächst in den Konfessor, der den Unbekannten schließlich in das Kloster lädt, so ist diesem weltüberflutenden Ichgefühl Alles, Vergehen, Höllensturz und Erlösung, die eigene Seele! Er selbst ist sein Feind und seine Zuflucht, sein Versucher und sein Erlöser. Nur ein Gegenspieler bleibt übrig; nur eine bleibt (in nicht weniger zahlreiche Gestalten gewandelt): die Andere, Die draußen, das Du des Ich, die Welt: das ist ‚die Dame', das ist das Weib, mit dem er seine furchtbaren Liebeskämpfe kämpft, und deren kleine Hand „mich im Dunkel führte ... mich die lange Reise nach Damaskus führte ...".

Denn hier wird nun ganz klar, was der erotische Kampf für Strindberg, was die Liebe für die Menschen bedeutet, die er hier „im Gegensatz zu den gewöhnlichen Menschen die Ungewöhnlichen" nennt. Es ist der letzte, der höchste, der verzweifeltste Versuch, aus der Einsamkeit des Ich zu entfliehen, von der Gemeinsamkeit, dem verbindenden überpersönlichen Geist etwas Leibhaftes zu fassen. Aber der Geist ist nicht leibhaft, und bei jeder zu nahen Berührung wehrt sich der Leib wütend gegen die Gemeinsamkeit. Was gefühlte Seele draußen schien, droht wiederum nur als Abglanz des ewigeinsamen Ich, von Ichsucht auf den toten Stoff hinaus gespiegelt zu erscheinen. Und deshalb ist nur die Ahnung einer Gemeinschaft ein Glück und ihre Verwirklichung sofort die Katastrophe. „Je ferner, desto näher, je näher, desto ferner." Noch in diesem Werke fehlt es nicht an Strindbergs alter radikaler Abkürzung, die für alle Gefährlichkeiten des Lebens einfach ‚Weib' setzt und das zunächst einmal menschliche Individuum im Gattungsbegriff Weib ganz verschwinden läßt.

Aber im letzten Teil des Gedichtes, wo der Unbekannte schon den Klosterberg umschritten hat, da ist noch einmal eine Episode, die ihn mit der geliebten Frau zu einem unendlich glücklichen Abend und einem endgültig unglücklichen Morgen in ein kleines Gartenhaus zusammenführt. Und in dieser Szene quillt alles Glück und aller Schmerz der Liebe in so reinem, zartem, haßlosem Laut, daß das Märchen von Strindberg, dem stumpfsinnigen Weiberfeind, an solcher Poesie schamvoll sterben sollte.

Nicht in der Beziehung zur Frau noch zum Freund noch zum Werk noch zum Volk noch zur Welt sind die großen Antinomien des Lebens, die ewigen Widersprüche zwischen Hingabe und Selbstbehauptung, zwischen Gemeinsamkeit und Einsamkeit zu lösen. Berauschend lockt den großen Rationalisten Strindberg die Ahnung, als ob mit der Überwindung der Sprache und ihrer Logik alles getan sei, als ob das Aufhören der ewigen Frage nach dem Grund des Leidens das Leid beenden, der Glaube an das Gute das Gute herbeizwingen könne. Aber dieser stolze und wahrhafte Mensch wagt nicht mehr als eine Vermutung: er schreibt keine moralischen Utopien und keine metaphysischen — mit der Klosterweihe im Bahrtuch schließt er stumm seinen Weg nach Damaskus.

Der neue Strindberg, der hier in szenischer Form sichtbar wird, und selbst für die, die ihn aus seinen andern Schriften schon kannten, eine erhöhte Wirksamkeit gewinnt, ist als Summe von Lebenskräften vielleicht das größte Phänomen des neunzehnten Jahrhunderts.

Gewiß nicht sein größter Mensch, denn in dieser bis in den Grund problematischen Existenz, die nur den Boden mit den Trümmern alles vergangenen Lebens düngt, ist nichts von der erbauenden Kraft, mit der

Goethe Samen der Zukunft in die Welt streute. Gewiß nicht sein größter Dichter, denn in diesen ungeheuren, in ewigem Krampf kreisenden Monologen ist nichts von dem gestaltenzeugenden Übermaß, mit dem eines Dostojewski dämonische Liebeskraft Menschen, Völker und ganze Rassen vor uns erwachsen ließ. Aber keiner hat größere Leidenschaft getragen als Strindberg. Der alte Sinn dieses Wortes ‚L e i d e n s c h a f t', der Sinn, der die Leidensfähigkeit seltsam in die Schaffensfähigkeit hinüberspielt, kann kaum an einem andern Menschen der Geschichte so erlebt werden wie an diesem schwedischen Schriftsteller. Diese ungeheure Empfindlichkeit für jeden Eindruck der Welt und diese ungeheure Kraft, auf jeden Eindruck wütend zurückzuschlagen: das ist ein Schauspiel sondergleichen. Henrik Ibsen, der im Grunde ein Moralist war und bestimmte Arten des Handelns und Verhaltens lehrte und forderte, ließ eine Ahnung von der Ohnmacht und Ungültigkeit unsres Willens, von der Unlösbarkeit der Weltgegensätze als einen dunkel verwirrenden, allmählich dominierenden Stimmungston in seinen Sittenstücken aufwachsen. Strindberg, der ein minder feiner Arbeiter, aber ein unendlich empfänglicherer Mensch, der kein Moralist, sondern ein Metaphysiker, ein Religionsmensch durch und durch war, Strindberg hat alles, was bei Ibsen sich nacheinander, unbewußt abspielte, gleichzeitig und bewußt dargestellt; so hat er uns in solchem Mysterienspiel gemalt, wie sich in einer Seele wildestes Tatgefühl und tiefstes Ohnmachtsgefühl begegnen. In der Geschichte der dramatischen Form, deren Kernwillen Glauben an die menschliche Tat voraussetzt, kann diese merkwürdige Innentragödie nur einen Seitenpfad, eine großartige Sackgasse bedeuten. Dies ‚Nach Damaskus' in seinem ersten Teil eine rein-

komponierte Dichtung, gerät später in einen Strudel grandios-monotoner Wiederholungen und verliert die Form. Aber das Prinzip der Gestaltung, das sich in ihm dokumentiert, ist in sich seinen Zwecken vollkommen gerecht. In ihm ist ein gewaltiges Konfessionswerk wahrhaft gestaltet als eine ganz und gar dichte Schale, die eine kaum erschöpfliche Lebensfülle umschließt.

DIE BEDEUTUNG FRIEDRICH HEBBELS.

(Zum 18. März 1913.)

Wenn sich in diesen Wochen Deutschland mit Feierlichkeit zum hundertsten Geburtstag Friedrich Hebbels erfüllt, so liegt der Grund diesmal ausnahmsweise nicht allein im Dezimalsystem. Das inhaltlich neutrale Festbedürfnis derer, die bei Gelegenheit einer runden Zahl sich für das ihnen Fremdeste in Bewegung setzen, wird nur die Massenhaftigkeit in den Äußerungen eines Interesses verschulden, das seine sachliche Existenz seit geraumer Zeit auf solidere Art beweist. Friedrich Hebbel dringt seit einem Vierteljahrhundert tiefer und tiefer in unser geistiges Leben ein, steht als Eideshelfer und als Objekt in hunderten von Debatten und gewinnt in immer noch steigendem Maß leidenschaftliche Verehrer und erbitterte Verächter. Man muß deshalb zu seinem Jubiläum nur zu erklären versuchen, warum er der jungen Generation so viel bedeutet.

Was bei Freund und Feind in den üblichen Hebbeldiskussionen im Vordergrund steht, scheint mir nicht das Wesentliche an diesem Mann zu sein. Seine ungeheure dialektische Fähigkeit, die Kraft jedes Ding der Welt und der Seele durch Begriffe zu packen, zu stellen, zu überwältigen (so faszinierend in seinem Intellektualrausch für die einen, wie den andern als entsinnlichend und unkünstlerisch verhaßt), — seine fanatisch bohrende Sexualpsychologie (als pathologisch geschmäht, als neuschöpferisch gerühmt), — seine sehr ernsthafte soziale Einstellung (die, ungefähr mit dem gleichen

Recht, furchtbar revolutionär und tief konservativ zu nennen ist): all diese Eigenschaften, durch die Hebbels Werk freilich gewissen psychischen Anlagen der Heutigen entgegenkommt, sind doch nur Symptome, sind nicht das wirkliche Wesen jener Kraft, die diesem Geist seine weltgeschichtliche Stellung sichert. In das eigentliche Zentrum der Hebbelschen Persönlichkeit aber führt, wie mir scheint, ein Satz in seinen Tagebüchern, der so lautet:

„Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnis. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein."

Diesen Satz schrieb Hebbel, als er 25 Jahre alt war. Aber daß dieser Satz nicht von einer hohen Jünglings-laune Leben und Tod erhielt, daß er in langen Jahren leidenschaftlich erkämpft, von noch längeren Jahren noch leidenschaftlicher verteidigt, befestigt, ausgebaut wurde: dies macht Hebbels geschichtliche Größe aus, dies erklärt seine ganze Stellung in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Nicht weil in diesem Satz etwas Neues stände. Es ist im Grunde eine von den beiden großen Antithesen, die so alt sind wie das Leben des menschlichen Geistes überhaupt. Aber die Geschichte des menschlichen Geistes besteht auch im Grunde nur darin, daß diese Sätze immer neu formuliert, neu erlitten, neu durchgekämpft werden. Als 300 Jahre nach dem Zusammenbruch der katholischen Welt durch die Scheidungen Kants und die Gestaltungen Goethes die Möglichkeit einer Erdenreligion neugegründet schien, da vernichtete

die Romantik das eben gewonnene Einheitsgefühl vom Dasein und Wert aufs neue. Hinter Welt, Leben und Tag wurde nun wieder das Ziel gesetzt, der Sinn gewiesen. Das Individuum war eine Fessel, der Wille ein Wahn, die Tat eine Torheit und das Licht eine Last. Die Romantiker stießen die Praxis des Lebens hinter sich zu den Philistern. Und wirklich schien alles Lebendige in Wissenschaft, Wirtschaft und Politik (das doch noch wenige Generationen zuvor ein Feld für Lessing und Herder, Kant und Fichte, Goethe und Humboldt gewesen war) rettungslos in die Hände der Philister gefallen. All dies schienen nun Dinge des ärmsten, erbärmlichsten Nutzens zu sein. Das ganze Jahrhundert hindurch ging der Aufstand der realistisch großen Geister wieder diese mörderische Verführung der Romantik. Kleist fiel als das erste Opfer dieses Kampfes, Heine liegt mitten auf der Bahn, und Nietzsche, der Feuerbrände wieder die romantischen Götzen seiner Jugend schwang, ist vielleicht noch nicht der letzte von den Großen, die dieses Schlachtfeld decken. Der erste Überwinder in diesem Kampf aber heißt Friedrich Hebbel. Dies ist sein Ruhm.

„Heiliges Licht, das alles scheidet! Du machst die Dinge, beleuchtest sie nicht bloß. Ohne dich ein Chaos.“

Dieses antiromantische Bekenntnis steht auch im Hebbelschen Tagebuch. Wie gewaltig muß der Sinn für Individualität, Form und Grenze für Leben, Genießen und Arbeiten, kurz für Wesen und Wert der Realität in diesem Dithmarschen gewesen sein, wenn er den Druck der engsten Grenzen, dem finstersten Kerker der Realität entspringend, doch niemals zum Schwärmer wurde, niemals ekstatisch oder zynisch die Wirklichkeit verlästert, die Form verhöhnt hat. Als der Sohn des

Wesselburener Maurers, der nach Dienstbotenart gehaltene Schreiber des Kirchspielvogts leidenschaftlich hinausverlangte, als der wahrhafte ‚Student', der strebende junge Dichter in Hamburg das bittere Brot der Gnade aß und in München sehr buchstäblich hungerte, als der gereifte Mann in Wien mit der schwersten Entscheidung seines Lebens die Bande alter, über Gebühr drückender Pflichten zerriß und ein Haus, einen Boden zum Leben und Schaffen gewann: immer wollte er anderes als von einer Kette frei sein, immer wußte er wozu er frei sein wollte. Er wollte nicht seinem Gesetz und seiner Form entrinnen, er wollte sie ganz und gar erfüllen; er wollte unabhängig werden, um zu sich selber zu kommen, um die Welt desto inniger haben, desto hingebender empfangen zu können. Daß der so lange und schwer geknechtete sich nie im Gefühl seiner Freiheit überhob, daß er bei dieser planvoll stetigen Pflichterfüllung blieb, das macht die große Gemeinschaft Hebbels mit der Lebenshaltung Goethes aus. Freilich, mit dem Begnadeten, dem es selbstverständliches Gebot war „sich beglückt am Sein zu erhalten", und dem in tausend Formen der große, alleinende Geist immer offenbar war, ist er sonst nicht zu vergleichen. Goethes göttliche Einsicht brauchte keine Kluft zwischen Individuum und All zu überwinden, ihm hatte Natur weder Kern noch Schale. Für Hebbel war es eine immer neue ungeheure Erschütterung, das Einzelwesen als lebendigen Teil des Ganzen zu empfinden; ihm bildete sich, seiner eigenen Lebenserfahrung nach, die Gottheit nicht als ein unteilbar Großes, das in allen Teilen doch wunderbar gegenwärtig ist, sondern als ein unendlich Verteiltes, das ewig schmerzhaft nach der Einheit streben muß. Aber nur in diesem Streben sind ihm die Individuen wahrhaft lebendig,

und nur in dieser Zerteiltheit ist die Gottheit sichtbar, faßbar. Die heilige Würde, die göttliche Artung aller Kreatur, die für Goethe eine beseligende Selbstverständlichkeit war, wurde für Hebbel eine furchtbar tragische Erfahrung. Freilich: „tragisch" ist nicht „traurig"! Ohne dies bis in den Grund begriffen zu haben, wird man nie eine Zeile von Hebbel verstehen. Tragisch ist heroisch, tragisch ist die Bejahung der Welt auch im Tod und Untergang. In Hebbels tiefsinnigsten Versen wird als Urgrund und Ziel aller Wesen verkündet zu sein:

„Den Tropfen gleich, die in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verflossen".

Von dieser Erfahrung, daß alles Leben nur ein Rütteln an den Grenzen der Form ist, daß Gott nur in den Individuen, aber die Individuen auch nur in Gott existieren, zehrt alles, was Hebbel je gelungen ist. Von diesem Glauben lebt seine leidenschaftliche Verehrung der Kunst; denn das Kunstwerk ist es ja, in dem jedem fühlenden Blick der ewige Geist in einer festen Gestalt, das Ganze in einem Teil sichtbar wird. (Und man kann natürlich auch sagen, daß Hebbels leidenschaftliche Verehrung der Kunst diesen Glauben geschaffen hat). An dieser Erkenntnis ist er zu einem der allergrößten deutschen Kunstkritiker gereift. Aber die betäubende Helligkeit, in der ihm dies Grundgesetz der Kunst und des Lebens steht, hat zugleich dem praktischen Künstler viel geschadet, weil er mit ungeduldigem Eifer aus allen Erscheinungen das Bekenntnis dieser Konkordanz pressen wollte: so deutlich wie er es wußte, wie es aber die Erscheinung ohne gewaltsame Verkürzungen oder Verzeichnungen nur selten hergibt.

Das g a n z r e i n e Kunstwerk, in dem Sinnlichkeit und Sinn sich vollkommen decken, ist Hebbel vielleicht nur in einigen lyrischen Gedichten gelungen. Die Lieder vom Abend, vom Wein und vom Tod, die sich auf breiten Daktylen im Wechsel weicher und harter Reime schaukeln, sind vielleicht die vollkommensten Sinnbilder seines Weltgefühls. Hier stürmt das Individuum bis an seine äußersten Grenzen vor und blickt schwindelnd in seine unendliche Heimat hinaus, bis die Natur das Geschöpf in seine Schranken zurückführt:

„Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis".

Noch stärker und nicht weniger rein ist vielleicht jenes seltsamste aller Liebesgedichte, das im tragischen Schatten der Überschrift „Sie sehen sich nicht wieder" steht: das Gedicht von den beiden Schwänen, die der Sturm einander zuführt zu grenzenlosem Rausch, und die die Welle dann wieder trennt und in alte Einsamkeit zurückzieht. — Wo die Komposition nicht auf diesem Zweiklang ruhen kann, diesem sich Lösen und sich wieder Binden, da versagt leicht Hebbels musikalische Kraft. Sein Leben wächst nur aus dem Gefühl des Kampfes, aus dem Kontrast. Die dialektischen Formen der Poesie, die von der Rhetorik zur Lyrik die Brücke bauen, meistert er vollkommen, wenn sie sich seinem dualistischen Grundrhythmus fügen. Im Sonett, das in zwei reimverschlungenen Strophengruppen Thesis und Antithesis und in dem auslaufenden Sechszeiler die Synthesis geben kann, hat er einige Meisterstücke geschaffen. Und von der Höhe seines Lebens an begleitet ihn ununterbrochen ein Strom von E p i g r a m m-gedichten. Hier, wo die ganze Kunstform nichts ist, als ein spitzes Herausschleudern eines vielbedeutenden

Kontrastes, waltet er müheloser und selbstverständlicher als auf irgendeinem andern Gebiet. Er ist ohne Frage Deutschlands elementarster Epigrammdichter. Denn als ein Epigramm war ihm das ganze Leben gegeben: grotesk, wenn das kleine Individuum seine Nichtigkeit eitel gegen das große Ganze stellt; tragisch wo die große Individualität sich größenwahnsinnig zum Geist des Ganzen erheben will; lyrisch, wo am kleinsten Scherben plötzlich die ganze Helligkeit des Lichts aufsunkelt; satirisch, wo der Narr den hohen Abglanz, der auch auf ihn ruht, als sein Verdienst herausstreichen möchte. Das Epigramm ist überhaupt d i e Form, in der sich Hebbels Geist bewegt, von der er lebt. Nichts ist für diesen Menschen charakteristischer, als wenn man seine Tagebücher irgendwo aufschlägt, und nun Seite für Seite isolierte Zeilen findet:

„Warum reift der Wurmstich die Frucht?" — „Es gibt nichts Häßlicheres als das Bild der Tugend in einer gemeinen Seele." — „Das Gesicht meines Friseurs: eine Gurke mit Zucker bestreut." — „Wir Menschen sind wie Schwämme, wir trinken uns voll Leben, dann wirds wieder ausgedrückt." — „Die Eier haben, aber nicht die Hühnerleiter zum Nest." — „Musik, die den Schnupfen hat." — „Wer den Fisch zum Tode verurteilt, der muß ihn nicht ins Wasser werfen." — „Schauspieler, die jeder aus dem Parterre ersetzen kann." — „Ein Blinder bei Sonnenaufgang." — „Taumeln, weil die Erde bebt, und als Trunkenbold bestraft werden." — „Rosen auf ein Sterbebett gestreut."

Das sind ein paar ganz beliebige Griffe in die Überfülle. Jede Erscheinung enthüllt sich durch den Widerspruch, in dem die ganz individuelle Begrenztheit zum Sinn des Ganzen steht.

Und an diesem Punkt enthüllt sich nun auch Hebbels Zusammenhang mit der dramatischen Form. Hier wird es klar, warum dem schon 30jährigen Dichter die Eroberung des Dramas den eigentlichen Weg zur Selbstentfaltung bedeutete. Er brauchte das Drama um seiner dialektischen Qualität willen, weil es so unmittelbar wie das Epigramm, aber in unendlich größeren Dimensionen den Kontrast des einzelnen Charakters zu dem darstellt, was Hebbel hegelisch ‚die Idee' nennt. Die menschliche Persönlichkeit hält sich nach Hebbel in einer Pendelbewegung zwischen Selbstbetonung und Selbstaufgabe. In jedem wahrhaft lebendigen Menschen steckt eine Leidenschaft, die ihn gegen die Schranken seiner Persönlichkeit anstürmen läßt; denn in jedem noch nicht erstarrten, nicht abgestorbenen Teil steckt der Zug zum Ganzen. Aber auf die Verletzung der persönlichen Schranken, die allein das Leben der Natur erhalten, steht der Tod. Und so sind die größten, die feurigsten Naturen, ebenso wie die kleinsten, die starrsten, von Geburt mit einer Sünde wider den heiligen Geist belastet: Das ist die „Schuld des Seins", die tragische Schuld, die in Hebbels Terminologie eine so große Rolle spielt. Dieses Grundverhältnis alles Menschlichen, das, wo der Mensch und seine Wirkung groß ist, tragisch, wo beide klein sind, komisch, wo aber von Kleinem großes Unheil kommt, oder umgekehrt, tragikomisch, grotesk erscheint, — dies Grundverhältnis hat Hebbel im Drama ausprägen wollen. Weil ihm aber nicht der Mensch selber, sondern immer nur der Mensch in seinem Verhältnis zum All wichtig war, so ist er der andern, der eigentlich ersten Forderung der dramatischen Form nicht völlig gewachsen: Denn ehe das Drama die Darstellung des an seinen Schranken rüttelnden Menschen

wird, ist es erst einmal Menschen=Darstellung, das heißt, die Darstellungsform, in der der Gefühls=ausdruck des Dichters in den Schein vollebendiger, wandelnder Menschen aufgelöst sein soll. Shakespeare, dessen Grunderlebnis der lebendige Mensch ist, erzeugt diesen Schein. Hebbel, dessen Grunderlebnis der Zusammenstoß des einzelnen Menschen mit dem Welt=ganzen ist, erfüllt diese Form nie völlig. Er muß seinen Menschen immer etwas von seinem eigenen, des Dich=ters, Wissen um den Zusammenhang mitgeben, der ihm so wichtig ist; deshalb leiden sie alle an einem Übermaß beredten Bewußtseins, das uns die Echtheit ihres Tempe=raments, die Notwendigkeit ihres Handelns, die Unent=rinnbarkeit ihres Schicksals psychologisch verdächtig macht. Ein so reines Meisterwerk wie dem Lyriker ist dem Dramatiker Hebbel nie gelungen. Aber dennoch (die Geschichte der Kunst kennt solche notwendigen Unvollkommenheiten mehr) bleibt das Drama der un=entbehrlichste, der beredteste Teil in der Äußerung des Hebbelschen Geistes.

Wenn Hebbel zum Ausdruck seiner Lebensanschauung den Versuch dramatischer Menschendarstellung un=bedingt nötig hatte, so war die Frage, welche mensch=lichen Angelegenheiten sich seiner Erfahrung als Sinn=bilder zumeist aufdrängten? Nun besteht die Tatsache, daß (mit Ausnahme des kleinen Gelegenheitsspiels „Michel Angelo“) alle Hebbelschen Dramen über einem erotischen Konflikt errichtet sind. Gleichwohl kann nur die Oberflächlichkeit behaupten, daß dieser bis in den Grund metaphysische Hebbel ein Erotiker im Sinn des differenzierten Sensualismus gewesen sei. Gewiß konnte nur eine stark sinnliche, an erotischen Er=fahrungen reiche Natur das Verhältnis der Geschlechter sich mit so starkem Griff zum Zeichen wählen. Aber

Zeichen, Austrag eines viel weiter gespannten, viel weiter gültigen Konflikts bleibt der erotische Zusammenstoß bei ihm überall. Zweierlei ist es, was das erotische Motiv für Hebbel so unersetzlich macht: Die Liebe der Geschlechter ist von den zwischenmenschlichen Beziehungen die elementarste, die die Seele aufpeitscht, sich „in glühendem Erheben kühn an Gott und Natur" zu drängen. Und in diesem Aufschwung wird denn die Gefahr sich gegen das sittliche Gesetz zu vergehen am größten. Die Konsequenz der Hebbelschen Weltidee im Sittlichen lautet nämlich: Halte die Individualität heilig, die eigne wie die fremde, denn in jeder schwillt der „Keim zu allem Höchsten". Da uns Gott nur in Individuen gegeben ist, ist in jedem Geschöpf die Individualität göttlich. Im erotischen Rausch aber glaubt der Einzelmensch oft genug selber ganz Gott werden zu können, er will den andern völlig in sich eintrinken, oder er will im andern untergehen. In dieser verschiedenen Art aber, in der Männer und Frauen der ‚Schuld des Seins' verfallen, ist der zweite große Anreiz des sexuellen Problems für Hebbel zu finden. Denn die beiden Geschlechter bieten nicht nur in der verschiedenen Art wie ihr Aufschwung schuldhaft zu werden droht zwei großen Variationen des Hebbelschen Grundmotivs dar. Auch ihrer Art des Beharrens droht charakteristisch verschieden die gleiche Schuld: In dem schönen Sonett ‚Mann und Weib' hat Hebbel am klarsten ausgeprägt, wie er den Unterschied der Geschlechter empfindet: Das Weibliche ist das Ruhende, zur Harmonie gestimmte, aber auch von den Gefahren der Abgeschlossenheit bedrohte Element, der Mann der Glückmeidende, nie verweilende, immer sich und alles Bewegende, wird von den Gefahren der Gewaltsamkeit und Auflösung be-

droht. Jene kann versumpfen in Untätigkeit — dieser verflachen in Übergeschäftigkeit, wenn der Auftrieb, der zusammenfassende, fehlt.

In Hebbels erster Tragödie Judith spielen Mann und Weib noch sozusagen aneinander vorbei: Judith springt ganz in ihren Gott hinein, will nur noch sein Arm, sein Schwert wider den Feind des Gottesvolkes sein; aber ihre Individualität hält sie beim Menschlichen fest, und zwar beim Geschlecht. Liebe und Liebesrache machen ihre Tat zu einer ganz persönlichen; die Mordtat, die doch nur im Namen Gottes hätte geschehen dürfen, zermalmt sie nun. Und Holofernes will alles in sich hineinschlingen, will selbst die ganze Welt werden und muß „die frevelhafte Ausschweifung des Monotheismus" büßen, als seine Eroberungsgier zum erstenmal eine gleichgewachsene Individualität wie die Judith verletzt. In der gewaltigen Szene, wo der stumme Daniel vom Geist getrieben den eigenen Bruder steinigen läßt und hernach verzweifelt, fällt das Schlüsselwort des Dramas, das Schlüsselwort aller Hebbelschen Dramen. Einer von den vielen sagt: „Was wider die Natur ist, das ist wider Gott." Judith wagt das zu bestreiten: „Willst du dem Herrn die Wege weisen, die er wandeln will?!" Daß sie es wagt, macht ihre Größe aus und ihre Schuld. — Ein gottvoller Ansturm einer großen Seele wider die Schranken der Natur ist der Inhalt der Hebbelschen Tragödien. Ähnlich nebeneinander wie Judith und Holofernes, spielen auch noch Genoveva, die Heilige, deren „Schuld" es bleibt durch ihren menschlichen Rest (die Liebe zum Gatten) der eifersüchtigen Leidenschaft einen Ansatzpunkt zu geben, und der Gott herausfordernde Golo, der ‚allergläubigste Judas', der, was er anbetet, kreuzigen läßt, um bis auf den Grund seine allem Leid überlegene Heiligkeit zu erproben.

(Dieser Böse ist wie seine ganze zahlreiche Nachkommenschaft im Hebbelschen Drama dem Herzen des Dichters nicht ferner als irgendein Guter; denn ihn trägt die *Leidenschaft* zur ganzen Welt, und *die* ist höchster Wert bei Hebbel, dem es fraglich war, „wer eher geköpft werden sollte: wer Shakespeare ohne Anteil liest, oder der leidenschaftliche Mörder".) Und noch einmal sind so in Hebbels drittem Werk Mann und Weib nebeneinander gestellt; diesmal zur komischen Wirkung. Die hysterische Prinzessin, die zu sterben droht, weil der von Geisterhand entwendete Diamant ihr den Tod verkündet, und der biedere Bauer, der den Diamanten in Wahrheit hat, und „an dessen Realität jede fixe Idee zerbrechen muß."

Noch die allzu passive ‚sündhaft schöne' Agnes Bernauer steht ähnlich neben dem allzu theoretischen Staatsheroismus des alten Herzogs, der sie dem Gleichgewicht des Ganzen opfert: Sie hat ihr selbstbegründetes, mit der Mannestragödie nur handlungsmäßig verknüpftes Schicksal. Dagegen sind Mariamne und Rhodope auch innerlich ganz und gar die Gegenspielerinnen in des Herodes und Kandaules Tragödie; sie haben nicht schuld, man wird an ihnen schuldig. Hier verletzt nicht die Frau die Naturschranken, sie ist ganz und gar die verletzte Natur: Hüterin jenes heiligen Rechts der Individualität, gegen das sich die herrschsüchtige Leidenschaft, der grenzenverachtende Hochmut des Mannes vergeht. Der Schleier, den des Kandaules Übermut der Rhodope abreißt, steht als dichterisches Zeichen völlig gleich den ‚Kronen oder rostigen Schwertern', die er verachtet, und die als Zeichen festgeschlossener Daseinsformen unablösbare Glieder des Volkslebens sind, wie Rhodopes Schleier ‚Teil von ihrem Selbst' ist. Wer diese notwendigen Formen ver-

letzt, ohne höhere dafür zu bieten, ein vorwitziger Störer des ‚Schlafes der Welt', der muß zugrunde gehen, weil die von keinen Formen mehr geschiedene Welt das Chaos wird, das seinen Erzeuger zuerst verschlingt. Es ist kein Zweifel, daß Gyges und sein Ring, dieses schönste Gedicht Hebbels (im tieferen Sinn aber alle die bisher betrachtete Dramatik), das hohe Lied des Konservatismus genannt werden muß.

Aber dieser Konservatismus, der aus Hebbels Kult der individuellen Form notwendig folgt, ist ein kos=misches Prinzip wie es auch Goethe hatte, ist die Gegner=schaft eines gläubigen Realismus gegen das romantische Chaos und nicht im mindesten identisch mit irgendeinem historischen Konservatismus, der bestimmte grade mäch=tige Formen für unentbehrlich hält. Schon wo sein Drama Erhaltung und Schutz der individuellen Form am Beispiel des Eheweibes fordert, ist Hebbels Konser=vatismus gegenüber der herrschenden Gesellschaft durchaus revolutionär! (Mariamne ist die größere Vorläuferin der Nora!) Aber nun kommt erst jene Gruppe seiner Dramen in Betracht, die die andre Gefahr des Individuums zum Thema hat: statt Überströmen Austrocknen, statt Schranken voreilig Stürzen in Schranken verknöchern, statt vermessenen Gott=Erflie=gens „sich dumpf und klein zu ewigen Frieden in der Schlacke verschließen." Die Menschen nun, die nicht an chaotischer Leidenschaft, sondern am Formalismus zugrunde gehen, (— vielleicht gehört auch Rhodope zu ihnen? —) findet Hebbel in der Gesellschaft seiner Zeit. Mit ‚Maria Magdalena' schreibt Hebbel das bürgerliche Trauerspiel, in dem statt des Überschwangs genialer Naturen die ‚schreckliche Gebundenheit des Lebens' tragisches Movens wird, die seelische Verstocktheit rein sozialer Existenzen,

die über ihre Ehrenpunkte hinweg nicht mehr zur Natur kommen, die die Welt ‚nicht mehr verstehen!‘ Und wie hier aus der Dumpfheit der zu tief gedrückten Arbeitsmenschen, so diagnostiziert er aus dem Leichtsinn ihrer Luxusexistenzen der Gesellschaft den Tod: in ‚Julia‘, wo Graf Bertram seine Lebenskraft in hohlen Genüssen vergeudet hat. Und wenn dieser Graf das Sinnlose seiner unfruchtbaren Existenz noch zu sühnen willens ist, so tritt in dem grausig grotesken ‚Trauerspiel in Sizilien‘ der diabolische Zynismus des alten Podesta hervor, der eben weil er alt ist, mit Macht und Geld eine junge Frau kaufen will:

„Hei, wenn es mir gefällt, die ganze Ernte
Im Halm zu kaufen und sie stehn zu lassen
Für's Wild und für die Vögel, kümmert's wen?
Ich glaube nicht, wenn ich nur zahlen kann."

Hier hat Hebbel (dem das Eigentum sonst als Kleid und Halt der Persönlichkeit unentbehrlich dünkt) den Wahnsinn des schrankenlosen Privateigentums aufgedeckt. Es ist die Gottlosigkeit, Naturwidrigkeit, das Unsittliche jeder Kraft, die eitel um sich selber kreist, statt zu wirken, ins Ganze zu wirken. Das Leben besteht für Hebbel nur in den Formen — aber in den vom Geist durchfluteten Formen; wo die Formen so starr und geschlossen werden, daß sie als hohler Selbstzweck das Leben zurückdrängen, da ist Hebbel ihr bitterster Feind, und der konservative Dichter ist der grimmigste Revolutionär.

Bei Hebbel wachsen alle sozialen und ethischen Tendenzen, die konservativen wie die revolutionären, mit klarer Notwendigkeit aus seiner Weltanschauung, seiner Religiosität. Denn Hebbel war (dies muß der landläufigsten Tradition zum Trotz mit der größten Entschiedenheit betont werden) keine ‚problematische‘

Natur. Der Kampf lag nicht in ihm, sondern zwischen ihm und dem stumpfen Widerstand der Welt. Nachdem er, sehr früh, es zu seiner innern Klarheit gebracht hatte, verfocht er sie mit ganz einheitlicher, ganz unzersplitterter Energie gegen eine Welt; nie hat er das Widerspruchsvolle, Unmögliche erstrebt, so schwer auch sein Kampf um das ihm Mögliche (und seinem obersten, ethischen Grundsatz nach also Nötige!) war. Und dies ist sehr einfach dadurch bewiesen, daß er zum Ziel kam; daß das letzte Jahrzehnt seines Lebens von einer tiefen immer stärker und reiner anschwellenden Harmonie erfüllt war. Zwölf Jahre, nachdem er verzweiflungsvolle Klagen und Anklagen zu den Göttern emporgeschickt hat, bekennt er mit einer Furchtlosigkeit, die nur die von jedem Aberglauben freie Natur haben kann:

„Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn ihr gabt mir genug: hebt sie nur schirmend empor!"

Ihm, dem die kampflos ruhige Führung der epischen Form bisher stets mißlungen war, gelingt sechs Jahre vor seinem Tod sogar ein reines Idyllengedicht von der in einer heiligen Form verletzten, aber durch tätige Reue wieder versöhnten Natur: ‚Mutter und Kind'. — ‚Die Nibelungen', denen er mit ergreifender Treue sieben Jahre seines letzten Dezenniums geopfert hat, scheinen mir zwar nicht das hohe Endziel von Hebbels früherem Schaffen — aber etwas wie der Anfang neuer, zu reiner Entfaltung nicht mehr bestimmter Schaffensart. Kein Gipfel, weil Hebbel in dem liebenswürdigen Irrwahn, hier ein lebendiges nationales Gut, einen schon gut organisierten Stoff nur neu fassen zu dürfen, den eigenen Geist zurückhielt, und so die in Wahrheit unorganischen Massen

des alten Stoffs nicht zu einer rechten neuen Form geeint sind. Aber ein Anfang, denn die einzelnen Stücke lassen den Hauch eines neuen Geistes spüren: eines Geistes, der die Waffen niedergelegt hat, weil er siegte, und der nun im reinen Anschauen, nicht mehr im stets bewußten Schlag und Widerschlag die Welt zu begreifen beginnt. Ein gleicher Ton gesättigter, unepigrammatisch strömender Bildfülle steigt aus dem unendlich schönen Vorspiel des fragmentarischen ‚Demetrius' auf, und aus jener letzten Lyrik, die Hebbel in einem ganz plötzlichen Hervorbrechen der lange begrabenen Kraft auf seinem letzten Krankenlager niederschrieb.

Hebbel starb an der Schwelle dieser neuen Form: Seine Größe lag im Weg, nicht im Ziel. Aber er hat dies Ziel erreicht. Sein Kampf war nicht die Erscheinung einer inneren Zerrissenheit, war kein Ausbruch romantischer Verzweiflung, in der sich eine Kreatur jenseitigen Zielen zu vom irdisch Möglichen abwendet, es war ein Kampf um irdische Verwirklichung. Und weil er in diesem Kampf nicht wie alle seine Streitgenossen heroisch fiel, sondern göttlich siegte, darum führt dieser grimmige harte Kämpfer zu dem ‚Frieden Gottes', der tätigen Weltseligkeit Goethes zurück. „Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun des Menschen": Hebbel hat diesen Weg nicht nur gewiesen, er ist ihn bis zu Ende gegangen. Dies ist die Bedeutung Friedrich Hebbels.

GEORG BÜCHNER.

(Am hundertsten Geburtstag 17. Oktober 1913.)

Vielleicht standen die Häscher schon vor der Türe. Soviel war gewiß, daß die Richter Verdacht geschöpft hatten. Ein Vorladungsbefehl des Darmstädter Prokurators an den Studiosus der Medizin Georg Büchner war bereits ergangen. Die „Gesellschaft der Menschenrechte" war gesprengt, ein Verräter hatte viele der hauptsächlichsten Mitglieder namhaft gemacht und sie saßen hinter Schloß und Riegel. Wie lange konnte es noch verborgen bleiben, wer der Verfasser jener Flugschrift war, die die gefährlichste Aktion der Vereinigung darstellte — des ‚Hessischen Landboten', der mit einer Gewalt zur Revolution rief, wie sie seit den Tagen Luthers und Huttens in Deutschland nicht mehr gehört war. In jeder Stunde mußten die Häscher kommen. Georg Büchner keuchte in seiner Arbeitsstube. Er lebte unter den Augen seines Vaters; zwei Wände trennten ihn kaum von dem würdigen Distriktsarzt, der nach seinen eisernen Grundsätzen den eigenen Sohn ausgeliefert haben würde, wenn er auch nur irgend etwas von seinen Umtrieben geahnt hätte. Georg Büchner mußte fliehen, aber er floh noch nicht; er mußte ein Werk vollenden, dessen Stimme ihm die ganze Not einundzwanzigjähriger Leidenschaft von der Brust schreien sollte, dessen Erfolg ihm die Mittel zur Flucht schaffen sollte. Der Revolutionär schrieb an einem Revolutionsdrama: ‚Dantons Tod'. Die anatomischen Atlanten lagen daneben und flogen über das

Manuskript, wenn der Vater hereintrat. Wie der letzte Federstrich geschehen war, gab Georg Büchner das Gedicht seinem einzigen Vertrauten, dem Bruder Wilhelm; es sollte fort an den Redakteur Carl Gutzkow, und ein wilder, phantastisch überstiegener und doch plastisch gedrungener Brief ging mit: „Vielleicht hat es Ihnen die Beobachtung, vielleicht im unglücklicheren Falle die eigene Erfahrung schon gesagt, daß es einen Grad von Elend gibt, welcher jede Rücksicht vergessen und jedes Gefühl verstummen macht. ... Sie werden wohl einsehen, daß es ähnliche Verhältnisse geben kann, die einen verhindern, seinen Leib zum Notanker zu machen, um ihn von dem Wrack dieser Welt in das Wasser zu werfen, und werden sich also nicht wundern, wie ich Ihre Türe aufreiße, in Ihr Zimmer trete, Ihnen ein Manuskript auf die Brust setze und ein Almosen abfordere. ... Sollte Sie vielleicht der Ton dieses Briefes befremden, bedenken Sie, daß es mir leichter fällt, in Lumpen zu betteln, als im Frack eine Suplik zu überreichen und fast leichter die Pistole in der Hand: La bourse ou la vie! zu rufen, als mit bebenden Lippen ein: Gott lohn es! zu flüstern." — Er konnte die Antwort nicht mehr abwarten. Er vertraute sich der Mutter, erhielt Geld und entwich bei Nacht und Nebel über die Grenze, nach Straßburg, zu seiner Braut. Gutzkow druckte das Manuskript.

*

Dies ist Georg Büchners Eintritt in die Geschichte des deutschen Geistes. Nicht in die ‚Literatur'. Wir haben nie einen Autor gehabt, der so im Sturme anfangend, im Sturme endend, jeder Federstrich ein Atemzug, aus der Gesamtfunktion des Daseins heraus gestaltet hat, bei allen notwendigen Abhängigkeiten

bis in den letzten Nerv frei von jener literarischen Lust, die sich spielend um sich selber dreht. Im Danton heißt es von dem literarischen Menschen, der durchaus nicht nur als Literat zu finden ist: „Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend in ihnen sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!" — Mit diesem Geschlecht hatte der junge Büchner ungefähr so viel gemein wie der junge Goethe: nichts, nichts, dreitausendmal nichts. Aber in den 60 Jahren, die ihn von dem Straßburger Jüngling trennten, lagen die französische Revolution und die deutschen Freiheitskriege. Und so nahm jene ungeheure Masse hochspritzender Vitalität, überströmender Wirklichkeit, jene gärende Einheit von Leben und Dichtung, seine Schöpferkraft nahm die Farben einer schärferen Praxis an. Noch in einem engeren Sinne als der junge Goethe war Büchner „Revolutionär" — aber doch a u c h im Sinne des Prometheusdichters, vor allem, zuerst und zuletzt in diesem Sinne!

Denn was ist denn dies für ein närrisches ‚Revolutionsdrama', dieser ‚Danton'? Geht irgendeine Tendenz, eine politische Agitation oder nur ein ethischer Aufruf durch dies Stück. Wird das Schöpferische, Siegreiche, auch nur das Großartige der Revolution verherrlicht? Ist nicht vielmehr alles ganz und gar vom ersten Wort an auf Untergang, Verwesung, Zusammenbruch gestellt? Ist von Dantons riesigem Leben nicht wirklich nur der ‚Tod' dargestellt?! Sein Müdesein, sein Nichtmehrwollen. „Er will sich lieber guillotinieren lassen als eine Rede halten", und er fühlt „Puppen sind wir, von

unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst, wie Schwerter, mit denen Geister kämpfen: man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen". — Hier ist keine Richtung und nicht einmal das Wesen politischer Aktivität verherrlicht und den Verfasser des ‚Hessischen Landboten' verrät eigentlich nichts als der Stoff, in dem er hier das Bild jener höheren und weiteren revolutionären Kraft ausprägte, die von je alle Dichter gereizt hat. Entfesselte Urkraft im Menschen, wildes, schaffendes und zerstörendes Elementargefühl, das ist es, was hier in Stuben und Straßen, Parlamentssälen und Bordellen, Gefängnissen und Henkerskarren wogt, schwillt, stirbt. Die Revolution um Büchners Danton ist keine andere, als jene, die auch in Shakespeares Macbeth und Goethes Prometheus braust und die schon aus des Aeschylos Klytämnestra emporschäumt:

„Nun endlich hast du's recht gesagt.
Den Übergewaltigen, den Dämon riefest du dieses Geschlechts."

Und so ist in dieser gewaltigen Götterdämmerung menschlicher Kraft nichts Hauptsache und nichts Nebensache. Die riesigen Parlamentsreden, die mit genialem stilistischen Recht einfach aus dem Thiers übersetzt wurden, die höchst dramatischen, psychologisch vertieften Disputationen über das Dasein Gottes, sie gehören nicht mehr und nicht weniger in dieses Gedicht, wie das Bild der Marion, dieser gottgewollten Dirne, vor deren Naturlaut alle Künste, die moderne Sensualisten auf dies Lieblingsthema häufen, zunichte werden: „Aber ich wurde wie ein Meer, das alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur e i n Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einem Leib. Meine Natur war einmal so, wer kann

darüber hinaus? — — Die anderen Leute haben Sonn- und Werktage, sie arbeiten sechs Tage und beten am siebenten. Sie sind jedes Jahr auf ihrem Geburtstag einmal gerührt und denken auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon; ich kenne keinen Absatz, keine Veränderungen; ich bin immer nur Eins, ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom." In schauriger Reinheit hebt sich ihr Wort in den Zenith des Büchnerschen Werkes: „Wer am meisten genießt, betet am meisten." Wie hier das eine, letzte Ziel aller Genialität, das religiöse, auch auf dem aller physischsten Wege erwandert wird, das ist das Ungeheure, Erschütternde am Phänomen dieses ganz großen Dichters. Das, was ihn so völlig von der seelenstumpfen Körpertollheit eines Wedekind trennt, der sein Schüler war. Und schon dem Dichter des Danton ist jeder andere Weg zum Herzen der Gottheit gleich offen. Denn von den leidenschaftlichen Politikern, Denkern und Dichtern dieses Dramas zu schweigen: da sind noch andere Frauen: Julie, die der Portia gleich in stolzer, freier Freundschaft ihrem Mann in den Tod folgt; sie geht im Sonnenuntergang mit der sterbenden Erde: „Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. — Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers; will denn kein Arm sie bei den goldenen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und begraben? — Ich gehe leise." Und da ist Lucile, deren weichere Seele der Wahnsinn zerbiegt, da ihr Camille sterben soll: „Es darf ja alles leben, alles, die kleine Mücke da, der Vogel, warum denn er nicht?" Und sie läuft zur Guillotine: „Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast." Und noch im Wahnsinn fühlt ihre treue Seele den Weg, Camille

zu folgen, sie richtet sich auf und ruft der Wache entgegen: „Es lebe der König!"

Das ist der Schluß dieses Revolutionsdramas. Vollkommen gut sagt Hebbel: „Büchners Danton ist freilich ein Produkt der Revolutionsidee, aber nur so, wie wir alle Produkte Gottes sind oder, wie alle Pflanzen und Bäume, trotz ihrer Verschiedenheit, von der Sonne zeugen." — Eine ungeheure Natur tobt hin, der es vor den anmaßlichen Formen bürgerlicher Ehrbarkeit ekelt, die nicht leben kann, ohne „den gespreizten Katonen einen Tritt zu geben". „Die Welt ist das Chaos, das Nichts ist der zu gebärende Weltgott", aber doch ist man so „an diese Art des Faulens gewöhnt" — an diese süße Gewohnheit des Daseins! Alles ist in dieser Seele völlig neu und will erst seine eigene Gestalt. Das ist die Büchnersche Revolution, die größer ist als alle Barrikaden.

*

„Lebendiges, was nützt der tote Kram!" so schrieb der Gymnasiast Büchner in Riesenfraktur quer durch seine Schulhefte. Und wahrlich, wenn irgendeiner das Leben ergriffen hat, den Goetheschen Gott anbetend „wo und wie er sich offenbare", so dieser Zwanzigjährige, dieser Nichtliterat, dieser Politiker, Anatom, Philosoph und Dichter. Als Georg Büchner zwei Jahre nach seiner Flucht, als Dozent der Universität Zürich, starb, hinterließ er eine Doktorarbeit über die Gehirnfunktion der Fische, ein Kolleg über Schädelnerven und ein Manuskript von 1200 Seiten: Studien zur griechischen Philosophie, zu Descartes und Spinoza. Dazu drei Dramen, eine Novelle, Übersetzungen des Victor Hugo. So gewaltig wie Heinrich von Kleist, aber noch heller und ungebrochener besaß er den Willen zur V e r w i r k-

lichung. Er höhnte über alle revolutionären Phrasen, solange sie ihm nur Phrasen schienen, und er fand, als seinem freilich zu jungen Blicke in der hessischen Verschwörung die Möglichkeit einer echten Volkserhebung gegeben schien, die gewaltigsten Worte, die in Deutschland jemals zu revolutionärer Tat riefen: „Friede den Hütten, Krieg den Palästen". Sein ‚Hessischer Landbote' verwandelt die trocknen Zahlen eines Staatshaushaltes in einen dämonisch dröhnenden Kriegsruf: „Dieses Geld ist der Blutzehnte, der von dem Leibe des Volkes genommen wird". — „Für das Ministerium des Innern und der Gerechtigkeitspflege werden bezahlt 1 110 607 Gulden. Dafür habt ihr einen Wust von Gesetzen, zusammengehäuft aus willkürlichen Verordnungen aller Jahrhunderte, meist geschrieben in einer fremden Sprache. Der Unsinn aller vorigen Geschlechter hat sich darin auf euch vererbt, der Druck, unter dem sie erlagen, sich auf euch fortgewälzt."

Er sah und fühlte als einer der ersten im Jahrhundert mit seinem genialen Wirklichkeitssinn das Recht und die Macht der Massen, die Gewalt, die entscheidende Wucht des Materiellen: „das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt; der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin, und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden." — Aber den Marxisten, die diesen Büchner für sich in Anspruch nehmen und behaupten, ein Bourgeoisgehirn könne ihn nicht begreifen, — denen muß man einfach ins Gesicht lachen. Ein Genie, ein Prophet wäre nie zum Vorbeter in einer Philisterkirche geworden! Nie ist ein Herz von ‚Klassenkampf'-Ideen ferner gewesen als das allmenschlich fühlende dieses Dichters, nie hätte ein Hirn den dumpfen Mechanismus der materialisti-

schen Geschichtsauffassung grimmiger befehdet, als das dieses Denkers, der freilich im Materiellen den ganz unentbehrlichen Hebel sah, mit dem der revolutionäre Wille, der Geist die Welt anfaßt.

Denn die ungeheure Aktivität dieses 20jährigen Menschen entsprang doch nur dem oft verzweifelten Bedürfnis, die Leere einer noch viel ungeheueren Welt, in der alles Menschliche klein versinkt, zu füllen. Er wußte, daß uns zuletzt ein ganz anderer Geist, als der der sozialökonomischen Welt vor sich hertreibt, und romantischer Schauder packte ihn beim Gedanken an die Unermeßlichkeit dieses Geistes. Es ist das tiefste Charakteristikum dieses unvergleichlich Tätigen, daß durch jede seiner Dichtungen in leidenschaftlicher Diskussion sich als Weltproblem (wie es sonst nur Schopenhauer erkannte) die Langeweile zieht. Die Langeweile, die hier nichts ist als ein Schwindel vor dem Unendlichen. — Dies aber bleibt für immer das Doppelwesen des eigentlichen Genies: zugleich und in wechselseitiger Verstärkung die Größe des Ganzen im eigenen Busen zu fühlen und die Winzigkeit der individuellen Existenz im großen All. Die großen Fatalisten sind die großen Tätigen, und die am tiefsten leiden, empfinden die höchste Wollust. — Aus grenzenloser Tiefe aufrauschend, steht betäubend schön ein Bild erhabensten Weltschmerzes in ‚Dantons Tod': „Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt, es muß ein großer Jammer in dem Auge sein, von dem sie abträufeln". — Aber darüber flammt es auf: „Wer am meisten genießt, betet am meisten."

*

Büchner ähnelt auch darin Heinrich von Kleist, daß es für sein Talent keine spezifischen Formen-

schranken gab. Seine einzige überlieferte epische Arbeit ‚Lenz' erfüllt ihre Form mit genau derselben rätselhaften Meisterschaft wie seine Dramen. Ich halte das Stück durchaus für kein Fragment. Ein klargefügter Rhythmus schwingt vom ersten bis zum letzten Wort durch. „Den zwanzigsten ging Lenz durchs Gebirg." Und dann die Schlacht mit den rufenden Geistern der Natur, das Losringen von den warnenden Stimmen der Menschheit und die Auflösung im Wahnsinn: „So lebte er hin."

Und Büchner hat eine Komödie geschrieben, die seiner größten tragischen Dichtung (das ist nicht der Danton) um keinen Grad nachsteht und das leichteste, silbrigste, sternenhafteste Spiel der deutschen Sprache ist. In ‚Leonce und Lena' erhält jener Geist romantischer Weltmüdigkeit, metaphysischer Langeweile den stärksten Ausdruck und zugleich die fröhlichste Überwindung, denn alles bleibt Spiel, bleibt himmlische Heiterkeit: Die Königskinder, die vor ihrer projektierten Heirat davonlaufen, rennen sich zu erlösendem Liebesglück in einem Wirtsgarten am Fluß in die Arme, und der Prinz, der sein höchstes Glücksgefühl durch einen Sprung ins Jenseits (o reinste Romantik!) sichern möchte, überwindet die Leutnantsmanier, „das Glas zum Fenster hinauszuwerfen, womit man die Gesundheit der Geliebten getrunken hat". Sie bleiben beim Leben und bleiben beim seligen Lachen inmitten der pudelnärrischen Welt sehnsuchtslos blöder Betriebsamkeiten, beim Herrn König, der mit drolliger Vergeblichkeit behauptet, „der Mensch muß denken", bei den braven Untertanen, die begeistert Vivat rufen, weil man sie immerhin so gestellt hat, daß der Wind von der Küche über sie geht und sie den guten Braten ‚riechen dürfen'.

Und nach dieser lachenden ‚Flucht ins Paradies': Büchners höchstes Werk, die Tragödie ‚Wozzek' (40 Jahre nach seinem Tode von Carl Emil Franzos ausgegraben). Dies ist ein Revolutionsdrama, vor dessen aktiver Gewalt nicht nur der Danton verblaßt. Hiergegen ist ‚Kabale und Liebe' ein Leitartikel und ‚Maria Magdalena' eine Doktordissertation. Hier gehts nicht um äußere Klassengegensätze oder innere Klassenschranken; hier geht es ums Menschenrecht in seiner äußersten, letzten, blutigsten Gestalt. Der arme Wozzeck mit dem schwer gedrückten slavischen Namen wird zum Versuchstier der übergeordneten Mitmenschen gemacht. Er soll dem Herrn Hauptmann seine Langeweile vertreiben, damit der seine ordentliche Sittlichkeit recht genießen kann; er soll dem Herrn Doktor sogar mit seiner Notdurft zu wissenschaftlichen Zwecken dienen; er soll Arbeit und Liebe einem Mädel geben, das doch der stierhaften Imposanz eines Tambourmajors nicht widerstehen kann. Aber dieser armen Seele ‚kommt die Natur'. Sie bäumt furchtbar auf und begräbt mit Mord sich und andere. Aber an der Leiche steht bereits wieder die naturlose Konvention und protokolliert selbstgefällig „ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord, so schön, als man ihn nur verlangen kann".

In den diabolischen Karikaturen, wie in den wilden Naturalismen dieser Szenenfolge hat Büchner zweifellos etwas mit allen Trägern des ‚Sturm und Drang' gemeinsam, mit den Vorgängern Klinger und Lenz, mit den Nachfolgern Wedekind und Eulenberg. In dieser höchstpersönlichen Energie der Lebensausformung liegt auch die Kraft, um dessentwillen allerjüngste ‚Expressionisten' ihn als Ahnherren in Anspruch nehmen. Aber er ist unendlich größer als sie alle durch die geistige

Atmosphäre, die um ihn weht, durch die Größe des Bezugs, die Weite der Idee, die sich in den konkretesten Ausbrüchen seines Temperaments keinen Augenblick lang verleugnet und die künstlerisch als ein unvergleichlicher Reichtum an Bildern, Klängen, Wendungen in Erscheinung tritt. Diese Sinnenfülle, diese Seelengröße allein macht ihn fähig, mit absolut ebenbürtiger Kraft Töne des Volksliedes anzuschlagen: „Mädel, was fängst du jetzt an, hast ein klein Kind und kein Mann". — Sie befähigt ihn Bibelstellen im Munde seiner Menschen zu zitieren oder zu erfinden: „Geh einmal vor dich hin! — Über der Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löwe. So ist keiner! — Ich bin stolz vor allen Weibern", so spricht des armen Wozzecks Marie zu ihrem Tambourmajor. Und hernach schreit sie auf in Reue: „Heiland, ich möchte dir die Füße salben." Aus des zertretenen Wozzecks Mund aber dröhnt es apokalyptisch: „Warum löscht Gott nicht die Sonne aus!" — Diese Größe läßt Büchner wie aus Urtiefen heraus ein Märchen erfinden, so schauerlich groß und einfach: vom armen Kind, dem der Mond ein Stück faul Holz, die Sonne ein verwelkt Sonnenblümlein, die Sterne gespießte goldene Mücklein und die Erde ein umgestürzt Häufchen wird, „und da sitzt es noch und ist ganz allein."

Derlei hat außer Shakespeare niemand sonst erfunden. Höchste Kraft und tiefste Ohnmacht so bis in den Grund erleben und aus dem Grund heraus gestalten, das ist Wesen und Beweis des allergrößten Genies.

*

Georg Büchner starb, wenig über 23 Jahre alt am Typhus. Ein irrsinniger Blitz des Zufalls, der den

Deutschen ihre größte Kraft vernichtete? Vielleicht hätte dieser Körper hundert schlimmere Krankheiten ausgedauert, wenn ihn nicht die Entzündungen fieberhafter Jugendjahre unterminiert hätten. In seinen letzten Fieberreden sprach er von den politischen Verfolgern und von seinen Freunden im Kerker. Vielleicht war es das deutsche Schicksal, daß unsere zerspaltene Welt ein so einheitlich organisiertes Genie von höchster geistiger Realität noch nicht gebrauchen konnte und deshalb frühzeitig zerrieb. — — Verloren war seine Arbeit doch nicht. Der Dichter hat Hebbel und Hauptmann in jungen Jahren erschüttert; er hat in dem Dichter von ‚Frühlings Erwachen' alles, was gut und stark an ihm war, geweckt und er ist neu im Begriff, dem leidenschaftlichen Ausdruckswillen der jüngsten Generation etwas wie ‚der' Klassiker, der vielbeschworene, in Widmungen und Anrufen verehrte Schutzpatron zu werden. — — Aber es wird Zeit, daß man mehr als den Dichter, daß man das ganze feuerflüssige Menschengenie Büchner ehren und fühlen lernt. Dies ganz mit Materie gesättigte und ganz vom leidenschaftlichen Geist beflügelte Wesen, diesen einzig realistischen Deutschen, der der Goethe einer sozial reiferen Welt hätte werden können — wenn diese Welt ihn hätte ertragen können. Wir müssen von diesem ganzen Menschen sagen, was Hebbel von seinem Danton, dem einzigen Werk, das er kannte, in seinen Tagebüchern gesagt hat:

„Er ist herrlich. Warum schreib ich solch einen Gemeinplatz hin? Um meinem Gefühl genug zu tun."

DER LEBENDIGE SHAKESPEARE.

(Zum 300. Todestage, 23. April 1916.)

Weil sie aus dem schönen Bedürfnis zu danken stammt, ist von allen Torheiten der modernen Gesellschaft die liebenswürdigste jene Gewohnheit, an das Datum des Todestages die Lebensfeier der Unsterblichen zu knüpfen. Weil William Shakespeare am 23. April 1916 300 Jahre tot ist, entsinnt sich die Menschheit mit besonderer Deutlichkeit, wie sehr er ihr lebt, und so leidenschaftlich wird dabei das Gefühl ihrer Dankbarkeit, daß mitten im Weltkriege die Shakespearefeier als eine vereinende Welle durch alle Kulturländer der Erde flutet.

Die Dankbarkeit gegen diesen Dichter, die von Zeit zu Zeit in leidenschaftlichen Persönlichkeiten, auch ohne allen kalendarischen Anlaß wahrhaft fanatisch hervorbricht, ist ein merkwürdiges Problem für all jene, die das Leben wesentlich durch den Verstand zu betrachten und nach erreichten logischen Klarheiten zu schätzen gewohnt sind. Von Voltaire bis zu Tolstoi, in Frankreich oft, aber auch zuweilen in Deutschland, haben sich immer wieder Menschen erhoben, die dem Shakespearekult verständnislos gegenüberstanden, ihn für eine närrische Schwärmerei, wenn nicht gar für den Ausdruck roher Unbildung hielten. Und dann haben immer wieder die größten Genien jeder Generation, ganz besonders in Deutschland und vor allen anderen Goethe, der Gründer des neuen Menschentums, bekannt, daß sie keinem andern Dichter und Weisen auf der Welt

soviel verdanken wie Shakespeare, daß ihr Leben und Schaffen ohne das Beispiel seines Werkes nie hätte sein können. Und dabei ist, was jene entrüstet und diese begeistert, doch ganz in Einem gegründet: Darin, daß Shakespeares Weltanschauung und Weltgestaltung sich auf keinerlei logischem Grunde erhebt, in gar keine Formel, kein System des Denkens zu bringen ist. Wer Ordnung und Form nur als das klar Gedachte, das sicher Aussprechbare zu begreifen vermag, der wird in Shakespeare immer wieder ein wüstes Chaos, eine sinnlose Unordnung erblicken. Wer aber die Ordnung und den Sinn der Welt zu finden vermag, in dem unaussprechlichen Rhythmus, nach dem die Kräfte des Lebens sich bilden, abrunden, angreifen, durchdringen, auflösen und neubilden, wer diese Religion einer tragischen (weil jedes Leid und jeden Tod der Einzelwesen einschließenden) Weltbejahung sein eigen nennt und kein Bedürfnis hat nach einer Formel, die ihm diesen unendlichen Prozeß vereinfacht und — sehr scheinbar! — erklärt, für den wird Shakespeares Werk sich immer wieder als die klarste Darstellung, die unerschöpfliche Kraftquelle des eigenen Weltgefühls anbieten.

Ja, Shakespeare hat keine Philosophie, kein System und im Sinne irgend eines Dogmas auch keine Religion. S e i n e R e l i g i o n i s t d i e d e s D r a m a t i k e r s: Der Mensch ist ein Wunder, und wer sich in die grenzenlosen Wunder der redenden und handelnden, kämpfenden und leidenden Menschenseele versenkt, der erfährt von der Welt und ihren Gesetzen so viel, wie wir Menschen überhaupt erfahren können. Durch diese grenzenlose Begeisterung für den Menschen ist Shakespeare der größte, oder besser der erste und eigentlichste Dramatiker der Welt geworden. Denn der Sinn der

dramatischen Form ist ja, daß einem Dichter alles andere auf der Welt neben dem Schauspiel des sich aussprechenden und auswirkenden Menschen so sekundär scheint, daß er auf jede Möglichkeit, mit dem unmittelbaren Gesang oder der alles umgreifenden Schilderung sein Mitgefühl auszudrücken, verzichtet und völlig hinter dem Spiel miteinander redender Menschengestalten zurücktritt. Eine nur scheinbare Entsagung! Denn des Dramatikers persönlichste Leidenschaft ist es, in solcher Menschendarstellung den Rhythmus des Lebens zu fühlen und fühlen zu machen. Die Griechen, deren stolzes und staunendes Gefühl für den Menschen doch von einem sehr dunklen, melancholischen Schicksalsglauben überschüttet war, brachten es nur zu einer dramatischen Halbform, in deren Mitte doch stets der lyrische Chorgesang steht. Die christliche Welt des Mittelalters hatte ihren Schwerpunkt im Außermenschlichen und deshalb kein eigentliches Drama. Erst die Renaissance, die den Menschen durch die Wiedergeburt aller sinnlichen Kräfte berauschte und ihm den Glauben an die Schicksalsgewalt in der eigenen Brust stählte, erst die konnte auf ihrem Gipfel den Dramatiker hervorbringen, — den Shakespeare.

Von Shakespeares Welt lebt in Wahrheit nichts als der Mensch. Er ist der Schöpfer und das Geschöpf, das Opfer und der Opferer. Die Leidenschaft einer großen Seele, die sich im Raum an der notwendigen Gegenwirkung, die sie in anderen Lebewesen weckt, zerreibt, die die Welt erschüttert und sich in dieser Erschütterung löst — das ist der Inhalt jeder Shakespeareschen T r a g ö d i e. Jede Gestalt, jede Rede, jede Handlung, jede Szene ist nur ein Strahl aus dem Mittelpunkt solch eines schicksalausstrahlenden Charakters.

Das Kreisrunde, das unentrinnbar Sichere all dieser Geschehnisse und Taten, das eben ist Shakespeares Glaube, seine Religion, seine Philosophie, sein Tiefsinn. Aber ebenso lebt diese Religion des Dramatikers in seinem Lustspiel, in dem leidenschaftslose, üppig launische Alltagskinder vom Zauber der Elfenblume, ‚Lieb' in Müßiggang' hin- und hergejagt werden. Hier ist kein schicksalbindender Charakter Mittelpunkt, aber aus dem groben und feinen, leisen und lauten, ängstlichen und lustigen Spielen charakterlos leichter Menschlichkeit schlingt sich in sehr abgewogenen Kontrasten ein harmonisches Ganze. Auch hier ist alle Macht in Wahrheit nur im Menschen.

Indessen ist Shakespeares Mensch ein durchaus sinnliches Wesen, das heißt, die ganze Natur nährt seinen Geist und seinen Willen und er spiegelt sich mit all seinen Leiden und Leidenschaften in der Natur. Darum hat Shakespeares Dramatik nicht, wie die reine Menschendarstellung mancher neuer, mehr geistig gearteter Bühnendichter, etwas Gespenstisches, Abstraktes. Das Größte des Shakespearischen Werkes ist es vielleicht gerade, wie dieser größte Dramatiker, der doch ganz vom gesprochenen Menschenwort lebt, doch zugleich die ganze Natur mitgestaltet. Denn die Natur lebt in seinen Dramen so, wie sie auch für uns wahrhaft lebt: als Spiegel und Widerhall unseres Innern. Niemals ist das Toben des Unwetters größer gestaltet worden, als da, wo es der Verzweiflung des rasenden Lear Echo gibt. Nie wurde das Grauen in gespenstisch nebelnder Heide bezwingender gemalt als da, gleich Blasen der Luft, die Hexen, der Widerschein seines dunkel gärenden Ich, vor Macbeth auftauchten. Nie klang die Musik der silbernen und blauen Sternennacht berauschender als dort, wo sie das Liebesgetändel von Lorenzo und

Jessika umspielt, und nirgends lebt die Musik des nächtlichen Waldes tiefer als in den tanzenden Versen des Sommernachtstraums oder den lächelnden Spielen vom melancholischen Jaques und der schönen Rosalinde. Die trunkene Größe des Ozeans braust durch das Bacchanal der Weltherren in ‚Antonius und Kleopatra', und die ganze Schwüle einer Gewitternacht scheint im Garten des Brutus doch nur aus der Seele dieses Mannes aufzusteigen. Bei keinem Dichter der Welt lebt die ‚tote' Natur stärker als bei Shakespeare, aber sie lebt nur, weil sie die Seele der Menschen widerstrahlt, die in ihr wandeln.

Ein Dichter, der so ganz Dramatiker ist, so ganz aufgelöst in der Anschauung der handelnden und leidenden Menschen, der so nirgends sein Fühlen und sein Denken über die Dinge, sondern nur die Großartigkeit der ungedeuteten Dinge selber fühlen lassen will, kann leicht unpersönlich scheinen; es kann kommen, daß man ihn über seinem Werk vergißt. Und in der Tat genießt man Shakespeare zumeist mit einer ganz unpersönlichen Dankbarkeit, wie man die Geschöpfe Gottes genießt. In unserm Genuß des ‚Faust' ist viel mehr Wissen um Goethe, in unserem Erleben der ‚Hermannsschlacht' viel mehr Denken an Kleist, als die Erfahrung aller Shakespeareschen Dramen Besinnung auf den Dichter Shakespeare zu wecken pflegt. Und dennoch, ist auch hier an einem letzten Ende die zeitlose Schöpfung der Kunst mit dem einmalig Menschlichen ihres Schöpfers unlöslich verbunden, und der Blick von jener Schwelle, wo Einmaliges und Ewiges ineinander dämmern, ist auch hier ganz besonders erschütternd. Die Person Shakespeares ist uns weder unsichtbar noch gleichgültig. Sie stellt ein großes Gesamtschauspiel dar, das sich aus all seinen Dramen

zusammensetzt. Ich sehe dabei ab von dem töricht sogenannten ‚Shakespeareproblem'. Die Frage: ob der sehr ausreichend bezeugte William Shakespeare, — als Landmanns Sohn geboren in Stradford 1564, Schauspieler, Theaterdirektor und Dichter steigenden Erfolges in London seit 1590, 1612 als Landbesitzer nach Stradford zurückgekehrt und dort 1616 gestorben — ob dieser Shakespeare wirklich die nach ihm genannten Werke verfaßt hat, ist für die Menschheit ziemlich unwichtig. Ein Beweis des Gegenteils ist kaum erbracht, viel innere Wahrscheinlichkeit spricht dafür; aber in jedem Falle ist die Erkenntnis der Persönlichkeit, auf die es allein ankommt, der Persönlichkeit nämlich, die die Dramenreihe von ‚Titus Andronikus' bis zum ‚Sturm' geschrieben hat, ganz unabhängig von der Tatsache, ob sie bei ihren Lebzeiten in den Standesamtspapieren unter ‚Shakespeare', ‚Bacon' oder ‚Rutland' gebucht war, und ob sie in einer Schenke oder in einem Palast zu Mittag zu speisen pflegte. Was am Leben dieser Person über ihren Tod hinaus wichtig ist, das steht in der Aufeinanderfolge ihrer Werke deutlich genug bezeugt da. (Obwohl auch diese nur im großen Ganzen nicht in der einzelnen Folge und genauen Jahreszahl verbürgt ist.) Was aber der ausreichend klare Grundzug dieser Werkfolge erzählt, das ist die ergreifende und kaum vergleichliche Lebensbahn eines Menschen, der aus einem rohen, wilden prahlenden Taumel aller Kräfte über die schmerzliche Abschiedsklarheit des großen Jugendgedichts von ‚Romeo und Julia' emporsteigt zur Helle strahlender, ungetrübter Lebensmeisterschaft. Der Shakespeare im letzten Jahrfünft des sechzehnten Jahrhunderts flicht den ganzen, bunt überquellenden Kranz der Lustspiele, und inmitten steht das Festspiel des allumfassenden, unerschütter-

lichen Genies, das zehnaktige Spiel vom Prinzen Heinz, genannt ‚Heinrich IV.' — Dann aber beginnt sich des Dichters leuchtende Zuversicht in den Triumph des großen und reinen Menschen zu trüben, und mit dem Hamlet, der so viel durchschaut, daß er nichts mehr vermag, beginnt die Kette der Tragödien, beginnt Shakespeares Verfinsterung. Neben dieser ersten großen Tragödie steht annähernd gleichzeitig die letzte und geistigste der Komödien: „Maß für Maß' — unsinnlicher, herber, auch konzentrierter, härter als ihre leuchtenden Vorgängerinnen — fast ‚moralisch' in der Erbitterung, mit der die Selbstgerechtigkeit abgestempelter Machthaber gegeißelt wird — fast tragisch in der verbrecherischen Raserei zu Fall gekommenen Tugendhochmuts, und um eben noch komödienhaft überglänzt von der allesordnenden Weisheit des göttlichen Herzogs. Aber in die sicher gaukelnde, sinnlich blühende Welt der früheren Lustspiele fällt schon grell ein Schein von dem ‚Bewußtsein', das dann Hamlet um die Unschuld des Handelns bringt. Zunächst steht noch neben der tödlichen Weitsicht des Dänenprinzen die gepanzerte Siegergestalt des Fortinbras, und ähnlich halten im ‚Lear' und im ‚Macbeth' aufstrebende, ordnende Kräfte ein großartiges Gleichgewicht gegenüber der zerstörenden Maßlosigkeit der Helden. Von dieser höchsten Höhe des Shakespeareschen Werkes aber geht der Weg in noch dichtere Finsternis herab: gemeine Bosheit und bösartige Gemeinheit sind es, der Othello und Coriolan, die adligen, großen Seelen, erliegen. ‚Antonius und Kleopatra' ist nichts als berauscht ausgekosteter Abschied zweier allzu königlicher Naturen von der gemeinen Welt. Und schließlich steht Troilus, der Reine, wie ein Narr zwischen einem fratzenhaften Gesindel von Narren und Schurken, das sich in alten Helden=

namen bläht, und Timon schleudert seinen furchtbaren Fluch auf die Menschen. Aber mit dem Glauben an das Glück und den Erfolg ist doch nicht das Gefühl von der Herrlichkeit des schaffenden Geistes, des großen Menschen von Shakespeare gewichen. Wenn diese Welt ein so wesenloser Schein ist, wie sie in letzter Lebensstunde dem Macbeth oder dem Antonius erscheint, so ist sie doch auch ein Schein, den wir rufen und bilden können, wie Prospero, der Zauberer. Am Schlusse des Shakespeareschen Lebenswerkes reifen freie Märchenspiele von melancholischer Heiterkeit. In ‚Cymbeline' hat Shakespeare in ein altes oder fremdes Stück voll wüster Intriguen seine süßeste edelste Idylle verwoben: das Märchen von den Königsgeschwistern, die sich im Walde begegnen, alle flüchtig und verkleidet und einander unbekannt, — und die doch das verwandte edle Blut zueinanderzieht. Im ‚Wintermärchen' hat er den düsteren Verstrickungen früherer Tragödien das Maß des Heroischunausweichlichen genommen und sie durch eine Märchenfügung gelöst. Schließlich aber hat er eine reine Synthese seiner tragisch konzentrischen und heiter sinfonischen Form gefunden: ‚Der Sturm' hat eine Mittelpunktsgestalt und doch von ihr ausstrahlend drei verschiedene, wohlabgetrennte Parallelhandlungen. Dies gelingt, weil diese scheinbar höchste Form zugleich die aufgelösteste des Shakespeareschen Dramas ist! Der Held des ‚Sturm' steht nämlich *in* keiner dieser Handlungen mehr, er steht *über* allen. Denn er ist keine Gestalt Shakespeares mehr — er ist mehr und weniger, er ist (was weder Hamlet noch Coriolan noch Troilus die ganz gemeisterten, am Nebenspieler gemessenen Gestalten sind!), er ist (überdramatisch, undramatisch!) Shakespeares *Bekenntnis*. Ganz zuletzt tritt der Dichter

zum erstenmal aus seinem Werk heraus: Prospero steht nicht mehr, wie alle anderen Gestalten Shakespeares, unter dem ‚Sturm' des Schicksals, er ruft und leitet ihn — er ist der Dichter selbst, der noch einmal zeigt, wie man durch kluges Spiel die Kinder, Menschen und Tiere, jeden in anderer Art, zum Guten leitet — und der dann seinen Geist entläßt, seinen Zauberstab zerbricht. „Mein süßer Ariel, ja du wirst mir fehlen — doch gleich laß ich dich frei."

In keinem Shakespeareschen Drama ist eine Gestalt erhabener und erschütternder als die, in der der Dichter am Ende selber aus der Gesamtheit seiner Dramen als Träger eines gewaltigen Lebenskampfes hervorgeht. Wie er schließlich im Prospero die Regeln der dramatischen Verborgenheit sprengt, da löst sich sein Werk gleichsam in seinem letzten Sinn auf: es gibt keine Regel, keine Form, keinen Gedanken, der dieser wogenden Unermeßlichkeit der Lebenskräfte genug tun könnte. Staunen ist der Weisheit letzter Schluß — Miranda heißt Prosperos Tochter und ihr letztes Wort erklingt: „Was gibts für herrliche Geschöpfe hier, mein Vater?! O Himmel ist der Mensch so schön!?" Ewig und heilig ist nichts als die Unermeßlichkeit der in die Menschheit gesenkten Kraft. Weil die niemand über allen Gram und Groll hinaus mit solcher Inbrunst geliebt und geehrt hat, darum haben die rechten Menschen aller Orten für keinen andern soviel Dankbarkeit, soviel stolze Hingabe, als für den Dichter Shakespeare. Und darum preisen inmitten dieses Krieges der Völker die Träger der Menschheit einmütig aller Orten den Meister, der das ewige, jenseits von Volk und Zeit geführte Kampfspiel der Menschheit schuf. Sie danken ihm, dem vor 300 Jahren Gestorbenen, dem immer Lebendigen.

NACHWORT

NACHWORT

Grundsätzlich muß gesagt werden, daß die kritische Leistung der dramaturgischen Jahresberichte, die den ersten Teil dieses Buches bilden, nicht erst mit der Niederschrift des hier gesammelten begann. Vielmehr liegt eine ganz wesentliche Urteilsäußerung schon in der Aussiebung all dessen, was hier n i c h t zur Besprechung gelangt. Weit mehr als 300 deutsche Dramadichtungen gehen in Manuskripten und Büchern jährlich durch meine Hände; weniger als 20 sind es, die ich durchschnittlich hier in der Jahresübersicht einer Betrachtung würdige. Mit größter Wahrscheinlichkeit können also Autoren, die hier ihre Werke, Theaterfreunde, die hier beliebte Autoren, literarische „Kreis"-Mitglieder, die hier ihre Helden vermissen, annehmen, daß ich diese Autoren und Werke nicht übersehen, nicht aus Unkenntnis übergangen habe, sondern daß eben nach meinem Urteil diese Produktionen nicht in Betracht kommen für die Entwicklung dramatischer Kunst in Deutschland, die in diesem Buche ausschließlich zur Diskussion steht. Gewiß gibt es in diesem Bande einige kritische Ausführungen über Werke, die an sich ebensowenig oder noch weniger bedeuten als manches hier nicht besprochene Stück. Aber dann handelt es sich um Erscheinungen, die durch ihren speziellen Erfolg oder durch die Gattung, die sie besonders deutlich vertreten, g e f a h r b r i n g e n d , Abwehr fordernd sind. Von diesen fünf oder sechs Fällen abgesehen, möge man aber glauben, daß selbst die einwandreichste Betrachtung eines Werkes in diesem Bande noch einen Hochachtungsbeweis darstellt, innerhalb einer

Überschau, die nach Möglichkeit die gesamte deutsche Dramenproduktion umfaßte und aus ihr sehr sorgsam das überhaupt Betrachtenswerte wählte.

Aber eben weil dieser Grundsatz gilt, muß ich zum Schluß eine Reihe von Ausnahmen verzeichnen, die nicht freiwilliger Natur sind. Verschweigungen, die nicht Kritik bedeuten sollen, muß ich wenigstens durch Nennung der betreffenden Namen unschädlich machen. Umstände, die wesentlich der allgemeine Druck der Zeit, zum Teil auch persönliche Verhältnisse, gezeitigt haben, zwingen mich, diesen Band abzuschließen, bevor mir eine Würdigung aller dramatischen Erscheinungen möglich gewesen ist, die mir im Laufe des letzten Jahres als immerhin betrachtenswert aufstießen. Ich erwähne also noch als jüngere Autoren, deren Variationen des Jugendstils neben hier betrachteten Beachtung finden dürfen: Otto Flake, Richard Guttmann, Werner Schendel, Hans Schreier (aus dem Fischerschen Verlag) — Kurt Corrinth, Fritz Hans von Zwehl (aus dem Verlag Oesterheld & Co.) — Friedrich Koffka, den Autor eines durchaus interessanten „Kain" im Verlag Erich Reiss. Von Felix Braun, dessen dramatischer Erstling hier gewürdigt worden ist, liegt ein „Tantalus" (Inselverlag) vor; Walter von Molo tastet mit zahlreichen Versuchen zwischen Theaterstück und dramatischer Dichtung weiter. Die Grenzen von literarischer Affektation und dichterischer Notwendigkeit im Falle Hans Kysers wären nach neuen Produkten zu bestimmen. Auch von Paul Apels ernstem Bestreben, seinem etwas kargem Lebenstoff dramatische Gebilde höherer Ordnung abzugewinnen, muß einmal gesprochen werden. Von Hans Eduard Jacob, einem sehr formbegabten Literaten, liegt ein dramatischer Erstling vor, und mit schon mehreren Stücken zeigte Willy Speier ein Talent, das sehr stark für die sinnliche Einzelheit, für das geistige Ganze aber ohne dirigierende Leidenschaft scheint. Noch wäre

die weitere Entwicklung H e r m a n n B u r t e s als Dramatiker zu würdigen, das schöne und starke Bühnengedicht „Don Pedro“, des Erzählers E m i l S t r a u ß zu rühmen, die merkwürdigen dramatischen Gebilde des philosophischen Schwaben S c h m i d t - N o e r r zu untersuchen. Schließlich wären die weitere dramatische Entwicklung der Frau J o h a n n a R a d e m a c h e r und zwei neue weibliche Talente, E v a L o t t i n g und E l l a H i p p e, beachtenswert. — Und dann wäre auch wohl noch ein Wort zu sagen über den dramatischen Heros der ganz Extremen, der Herrschaften von der „Sturmbühne“, über A u g u s t S t r a m m. Der Autor ist im Kriege gefallen, hat aber eine Reihe von Bändchen hinterlassen, die ungefähr mystische Pantomimentexte mit gesprochenen Interjektionen (niemand darf mehr als ein Wort sagen) enthalten. Diese Betrachtung scheint mir weniger durch den dichterischen Gehalt dieser wohl ehrlichen, aber ganz krampfigen und seelisch kargen Manieriertheiten, geboten, auch kaum durch die Mode, die sich natürlich ihnen bereits anschließt! — Aber die hier anknüpfenden T h e o r i e n der „Sturm“-Leute sind interessant, sofern sie wohl d a s Ä u ß e r s t e darstellen, was an ästhetischer Verwirrung und gedanklicher Zuchtlosigkeit bisher auf dramaturgischem Gebiete in Deutschland geleistet worden ist. Diese Spielart expressionistischer Poeten erklärt, wirken zu wollen durch die „reine unmittelbare Wirkung des Wortes, daß von allen verstandesmäßigen, logischen oder grammatikalischen Verbindungen losgelöst ist“!! Dies hat g e n a u s o v i e l S i n n wie die Wirkung einer Musik, die auf Töne verzichtet und nur die Lichteffekte der blinkenden Trompeten und mattpolierten Flöten „komponieren“ will, oder wie eine Malerei für Blinde, die die Wirkung verschieden hoch bedeckter Leinewand auf den Tastsinn sich zum Gestaltungsprinzip macht. Tatsächlich sind ja selbst für verzweifeltste Versuche die „nurverstandesmäßigen“ Elemente aus jedem überhaupt gesprochenem Wort nicht

ausrottbar; aber diese bloße Formulierung bedeutet doch bereits einen Zustand intellektueller Verwilderung, über den es nicht hinausgeht. Die krampfhafte Steigerung des snobistischen Raffinements mündet hier in allerschlichteste Dummheit, liederlichste Unkenntnis der einfachen Grundlagen unserer geistigen Existenz. Von diesen Entartungen also wird ebenso wie von hoffnungsvolleren Erscheinungen der letzten Zeit in weiteren Betrachtungen die Rede sein. Die werden zunächst voraussichtlich in der Zeitschrift „Die Weltbühne", und aber nach sieben Jahren — sofern das Geschick es wollen wird — in einem dramaturgischen Bande gesammelt, erscheinen.

VERZEICHNIS

der im ersten Teil dieses Buches besprochenen Dramatiker und ihrer einzelnen Dramen, nebst Verlagsangabe der letzteren.

Seite

DRAMATISCHE BIBLIOTHEK

UNSERE JÜNGSTEN

Unsere Jüngsten sind unsere Hoffnung. Und so wir in ihnen Entwicklung, Erfüllung oder gar die bezwingende Geste des geistigen Eroberers spüren, wollen wir ihren Weg frei und leicht machen. Wir leben nah unter ihnen, und so fühlen wir den heftigen Schlag ihrer Herzen, wie ihre sprungleicht himmelwärts stürmenden Gedanken. Chaos ist in ihnen, Ungestaltetes, Gebärde, die oft Grimasse wird; phosphorieszierende Gehirne, die noch unausgedachte letzte Möglichkeiten für ewige Feuer der Wahrheit halten. Aber nicht alles ist uns Wert, weil es jung ist. Doch so in ihnen die Kraft ihrer geschleuderten Arme bezwingt, so in ihnen Himmel und Hölle ist und Herz und Gedanke, wollen wir ihnen folgen und ihr Ziel bereiten. Jetzt, wo der Moloch Krieg so viel Verheißung und geistige Kraft verschlungen, wollen wir doppelt achtsam sein auf werdende Keime und die Muttererde bestellen. Gewiß wird nicht alles hochschießen und nah den Gestirnen selber Stern werden und Flamme. Manche Verheißung wird ohne Erfüllung bleiben. Das darf uns aber nicht abhalten, die Idee der Entwicklung zu ehren. Jedes dem Zufall preisgegebene starke Talent, das untergeht oder das Herz der Zeit nicht findet, um sich darin auszuwirken, ist eine Schmach der Zeit, die es geboren. Und so wollen wir unsere Jungen und Jüngsten fördern, weil sie unsere Hoffnung sind und Liebe oder Erhebung werden sollen für die, die nach uns kommen.

In dieser Bibliothek werden wir auffangen und für Bühne und Publikum programmatisch herausstellen alles, was uns an junger Kraft zugänglich und förderungswürdig erscheint. Diese Bibliothek ist also nicht die Gesamtheit schöpferischer Moderne, sondern nur Teil des Ganzen, der aber in dieser Gesamtheit gewiß nicht unwichtig oder uninteressant ist. Als erste Autoren und Werke erschienen:

Oesterheld & Co Berlin W. 15

HANNOVERSCHER KURIER: Eine Zusammenstellung von größtem Reiz, oftmals von einer ergreifenden Wehmütigkeit. Die Herausgeberin hat jedem der Briefe äußerst geschickte und klare Einleitungen beigegeben. Das Werk bietet gerade heute für stille, nachdenksame Stunden viel Besinnliches und Tiefes, es ist, umwittert von den Schauern der letzten Geheimnisse, so recht ein Lebensbuch.

FRANKFURTER ZEITUNG: Die Herausgeberin hat die innere Bedeutung letzter Briefe in einer feinen und eindringlichen Weise dargestellt.

LEIPZIGER TAGEBLATT: Die Sammlung, durchaus unsystematisch und frei von allen voreiligen Folgerungen, erinnert ganz leise an die Totentänze des Mittelalters, die den düsteren Partner in seinen vielerlei Gestalten zeigen. Niemand wird sich dem wehmütigen oder feierlichen Eindruck dieser letzten Dokumente entziehen können, die von der Herausgeberin mit gescheiten, unaufdringlichen Erklärungen eingeführt werden.

KÖNIGSBERGER HARTUNG'SCHE ZEITUNG: Eine originelle Idee, wirklich etwas ganz Neues! — Sicherlich ist diese Auslese letzter Briefe interessanter, ergiebiger und zuverlässiger als die beliebten Zitate angeblich „letzter Worte", deren historische Beglaubigung meist auf sehr schwachen Füßen steht, deren Inhalt oft ganz nichtssagend ist, während die in diesem Buche wiedergegebenen Briefe fast ausnahmslos charakteristische Streiflichter auf ihre Verfasser werfen.

BERLINER ABENDPOST: An Briefsammlungen fehlt es der heutigen Lesewelt nicht. Ein Bändchen ist jetzt hinzugekommen, das zumindest einen Originalitätswert hat. Ilse Linden hat „Die letzten Briefe" berühmter Männer und Frauen gesammelt und jeden einzelnen mit einer wundervoll klaren und kurzen novellistisch-biographischen Einleitung versehen. Eine seltsame Weihe liegt über diesen letzten Äußerungen großer, abgeschlossener Leben. Sie sind meist schon angehaucht von dem fernen Wind einer anderen Welt und gewinnen in ihrer merkwürdigen Bedeutung Wert weit über den Wortlaut hinaus.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN: Ilse Linden hat diese Briefe nicht nur mit feinem Verständnis ausgewählt, sondern auch zu jedem Briefe eine treffende Einleitung oft von poetischem Reiz gegeben.

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG: Zweifellos ein eigenartiger, bemerkenswerter Einfall, die letzten Briefe bedeutender Menschen vorzunehmen. Man darf Ilse Linden zu dieser Leistung beglückwünschen.

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN W. 15

